Digitized by Google

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

Digitized by Google

ÉTUDES ÉLÉMENTAIRES

DE

LA MUSIQUE

DEPUIS SES PREMIÈRES NOTIONS

JUSQU'A CELLES DE LA COMPOSITION;

DIVISÉE EN TROIS PARTIES:

CONNAISSANCES PRÉLIMINAIRES. = MÉTHODE DE CHANT.

MÉTHODE D'HARMONIE.

PAR

Damour, Burnett et Elwart.

PARIS,

AU BUREAU DES ÉTUDES ÉLÉMENTAIRES DE LA MUSIQUE,

90, RUE DE LA HARPE.

1838.

Digitized by Google

MT6
D164

470173

Digitized by Google

AVERTISSEMENT.

En offrant au public ces *Études élémentaires de la Musique*, nous n'avons point voulu présenter un nouveau système, ni, par conséquent, attirer sur nous l'attention par l'attrait de la nouveauté. Nos vues, plus larges, plus hardies peut-être, nous ont fait concevoir le projet de rendre la connaissance de la musique plus générale qu'elle ne l'est aujourd'hui. Nous voyons avec peine, et tous les hommes éclairés regrettent, comme nous, que cet art si beau, si grand, et qui peut exercer une heureuse influence sur le moral et le bien-être de nos concitoyens, soit encore généralement incompris, quoique apprécié.

On entend généralement la musique avec plaisir ; on s'empresse même de s'en procurer la jouissance ; mais ces accents, qui laissent une impression profonde dans l'ame du musicien, sont perdus pour le plus grand nombre, et le plaisir s'est évanoui avec l'onde sonore qui le lui apporta.

Il est cependant un grand nombre de personnes qui souhaiteraient pouvoir analyser leurs sensations et exécuter par eux-mêmes ce qu'ils ont avec tant de délices entendu faire par d'autres, et qui se sentant privés de cette faculté, se promettent d'étudier la musique. Mais le temps, les occasions manquent, ou bien la crainte de ne pouvoir vaincre les difficultés que présentent réellement les abords de toute étude, fait remettre la partie au lendemain.

Digitized by Google

Or, cette crainte nous l'avons comprise. Pour les personnes habituées à l'étude, et dont l'intelligence a été fortifiée et agrandie par elle, l'acquisition d'une nouvelle branche du savoir humain est un travail sans doute, mais hérissé de bien moins d'épines que pour celles dont la position sociale n'a pas été assez heureuse pour avoir pu suivre une instruction méthodique, telle qu'on la professe dans les colléges. Les premières ont appris à disposer et à classer dans leur mémoire les matières selon leur importance, et marchent au but sans perte de temps; chez les dernières, au contraire, il n'est que quelques esprits privilégiés qui sachent discerner les choses peu utiles d'avec celles vraiment indispensables; et sans ce discernement, l'esprit se perd dans un dédale, la mémoire se fatigue à retenir un assemblage de mots dont on ne saisit point le sens. De là cette funeste persuasion que les sciences sont inaccessibles pour celui qui est réduit à parcourir seul le chemin qui y conduit; et c'est l'histoire de plus d'un jeune courage ardent à s'instruire et réduit au dégoût.

Dans toutes les sciences il est des faits principaux qui servent de points de départ et d'appui; ces faits il faut les connaître, et pour les connaître les apprendre. Mais il est aussi beaucoup d'explications, de développements, que l'on peut se contenter de lire, parce qu'ils se rattachent naturellement à ces faits et ne sont groupés autour d'eux que pour leur plus facile compréhension.

Chercher ces faits dans la musique, les placer en évidence, les poser de manière à être facilement saisis, tel a été le but que nous nous sommes proposé pour assurer les progrès de nos élèves sans provoquer leur lassitude.

Nous avons considéré notre lecteur comme ne possédant encore aucune notion en musique. Cependant celui même qui aura déjà fait quelques études dans cet art, n'en trouvera pas

Digitized by Google

moins, nous l'espérons, quelque intérêt dans notre ouvrage, et le regardera comme le résultat d'un travail fait pour l'aider à marcher d'un pas plus rapide vers son perfectionnement.

Nous invitons donc celui qui voudra pénétrer avec nous dans la science de la musique, à suivre avec confiance la voie que nous lui indiquons pour obtenir le résultat qu'il se propose ; et, nous osons le croire, le succès couronnera ses espérances.

Disposition particulière de cette première partie.

Chaque chapitre contient une série de questions, qui, avec leurs réponses aussi brèves et aussi claires surtout qu'il nous a été possible de les rendre, renferment ces points d'appui sur lesquels repose la science et qu'il faut indubitablement savoir. Mais il en est peu; et ce n'est pas exiger beaucoup que de demander à l'élève de ne quitter le chapitre qu'après l'avoir relu, et cela jusqu'à ce que la réponse de chaque question se présente sans effort à sa mémoire. Autour de ces réponses se groupent des explications, qui viendront éclairer son jugement et aider à lui rendre compréhensibles des choses difficiles à saisir. Ces passages sont simplement à lire et à comprendre, mais non à retenir par cœur, et pour cela distingués des réponses par un caractère plus petit et par ces signes [ ] (appelés crochets), placés au commencement et à la fin de ces explications.

Mais malgré toutes les dispositions et précautions que nous avons prises pour ne passer que d'une chose expliquée à une autre non encore abordée, il reste encore des parties difficiles à concevoir, pour celui qui n'a aucune notion de musique. Ne pouvant cependant supprimer ces parties sans laisser un vide dans son savoir, ni les placer ailleurs sans les déplacer, nous les avons imprimées en un caractère plus petit encore, afin qu'il

Digitized by Google

puisse les distinguer à la vue. Qu'il les relise avec patience et bonne volonté, et, s'il ne les a pas encore comprises, il peut sans crainte les réserver pour un temps où il les comprendra mieux. Et ce temps viendra; car pour comprendre une chose inconnue, il faut l'avoir pu comparer à d'autres objets déjà connus, et la comparaison est naturellement impossible, tant qu'on n'en connaît point. Mais, à mesure qu'il avancera, ces points de comparaison se présenteront; et si, arrivé à la fin de cette partie, il fait une récapitulation de ce qu'il a appris pour s'assurer de ce qu'il sait, afin d'être sûr que la réponse à chaque question lui sera facile et que les explications qui la suivent se lient à l'idée principale, et qu'alors il repasse également et par ordre ces passages qui ont pu lui paraître peu compréhensibles, nous pouvons affirmer qu'il les comprendra.

Plus souvent on fera ces récapitulations, soit du chapitre qu'on vient de parcourir, soit de tout ce qu'on sait déjà, plus les progrès seront sûrs et durables; car, comme on l'a très bien dit, le savoir consiste non dans ce qu'on a lu, mais dans ce qu'on a retenu.

Digitized by Google

ÉTUDES

ÉLÉMENTAIRES

DE LA MUSIQUE.

PREMIÈRE PARTIE.

CONNAISSANCES PRÉLIMINAIRES.

CHAPITRE Ier.

Son. — Division de la Musique.

1. Qu'est-ce que la musique?

L'art qui s'occupe des sons.

2. Qu'est-ce qu'un son musical?

Le bruit sonore qui frappe l'oreille lorsque la voix chante ou qu'un instrument joue.

[Les sons chantants se produisent par l'organe de la voix; les sons instrumentaux par le choc ou le frottement d'un corps par un autre, ou par le souffle dans un ou plusieurs tubes quelconques. — Le son se communique à l'air environnant, et y produit des ondes circulaires qu'on peut appeler ondes sonores. De même qu'une pierre, jetée dans une eau tranquille, fait dessiner à la surface un mouvement circulaire qui, partant de l'endroit de la chute, s'étend au loin et disparaît en mourant, tels on peut se représenter les sons dans l'air.—L'air transmet ce son à notre ouïe, qui, à son tour, le communique au cerveau et au reste de nos organes.]

Digitized by Google

3. Que signifient en musique les expressions *haut* ou *aigu*, et *bas* ou *grave?*

Ils expliquent le rapport d'un son à un autre.

[L'ensemble des sons forme une échelle, appelée *gamme*, dont chaque degré représente un son (*voy*. chap. II, § 2). Lorsqu'on monte d'un degré à son degré supérieur, on passe à un son plus *haut* ou plus *aigu*; et quand on descend à un degré inférieur, on passe à un son plus *bas* ou plus *grave*.]

4. Quel effet produit la musique sur l'homme?

Elle charme ses oreilles et émeut son ame par des sensations agréables.

[Presque tous les êtres organisés ressentent par la musique une commotion ou agréable ou douloureuse; mais elle produit un effet si puissant sur le genre nerveux de l'homme, qu'elle le stimule et le porte à des actions héroïques, ou qu'elle calme ses chagrins, ses douleurs, ses passions même; les médecins citent nombre de cas où son audition a guéri de graves maladies.]

5. Comment divise-t-on la musique?

En musique vocale ou chant, et en musique instrumentale.

[La musique de chant est préférable à la musique instrumentale, qui ne fait que l'embellir. «La voix humaine, dit M. Castil-Blaze, est le plus beau moyen d'exécution que la musique possède; les instruments n'ont été inventés que pour l'imiter ou l'accompagner.»]

6. Combien distingue-t-on de voix dans le chant?

Quatre voix principales et deux voix intermédiaires, dont trois appartiennent aux femmes et les trois autres aux hommes.

Digitized by Google

[Lorsqu'un homme et une femme chantent ensemble le même air, on s'aperçoit facilement qu'il existe une différence entre leurs voix : celle de l'homme est plus grave que celle de la femme.

En général, les sons graves appartiennent à la voix d'homme et les sons aigus à la voix de femme ; mais la nature a tellement divisé toute l'étendue des sons entre les voix humaines, qu'on distingue aisément deux espèces de voix d'homme et autant de voix de femme : l'une grave, l'autre aiguë.]

7. Quels noms donne-t-on aux quatre voix principales ?

On nomme *premier-dessus* la voix élevée des femmes, leur voix basse *contralto* ou *haute-contre*. La voix aiguë de l'homme s'appelle *ténor*, sa voix grave *basse*.

[Les limites de ces quatre espèces de voix ne sont pas si strictement tracées, que l'une ne dépasse pas celles de l'autre; il arrive souvent, au contraire, que le ténor puisse descendre dans la voix basse et celle-ci monter dans les sons du ténor ; avec cette exception cependant que le ténor n'atteint pas les sons les plus graves de la basse, ni la basse les sons les plus élevés du ténor. La même disposition existe pour les deux voix de femme. Mais il est dans la nature du son de chacune de ces voix quelque chose de caractéristique, qui fait distinguer les voix réelles de dessus et de contralto, de ténor et de basse.]

8. Quelles sont les deux autres voix ?

Ce sont des voix intermédiaires.

[Il est des voix de femmes qui n'atteignent ni les sons aigus du premier-dessus, ni ne descendent aux sons bas du contralto ; des voix d'hommes qui ne parviennent ni jusqu'aux sons élevés du ténor, ni jusqu'aux sons graves de la basse.]

Digitized by Google

9. Quels noms donne-t-on à ces deux voix intermédiaires?

La voix de femme prend celui de *second-dessus* ou *bas-dessus,* et la voix d'homme celui de *basse-taille* ou *bariton.*

[Quelques auteurs établissent encore d'autres nuances de voix d'hommes, par exemple la voix de *contralto* et celle de *contrebasse*. La première est plus élevée que le ténor et chante à l'unisson (au même ton) avec la voix de contralto des femmes ; la seconde est plus grave que la basse ordinaire.

Tout individu a deux espèces de voix : la voix de poitrine ou voix naturelle, et la voix de tête, appelée chez l'homme *fausset,* par laquelle il imite la voix des femmes.

La voix des jeunes garçons ressemble à celle des femmes : elle forme ou un premier-dessus ou un contralto. Quand, vers l'âge de seize ans, ils passent de l'enfance à la puberté, leur voix change et prend alors le caractère d'une des voix d'hommes. On appelle ce passage des voix la *mue* (1).]

10. Comment se divisent les instruments?

En instruments à cordes, à vent et à percussion.

11. Quels sont les instruments à cordes?

Le piano-forté, la harpe, les violons, les basses et la guitare.

[Acoustique (2). — Une corde qui n'est que faiblement tendue, vibre (se meut) plus lentement lorsqu'on la touche que si elle l'était plus fortement. Plus une corde est faiblement tendue, épaisse et longue, plus aussi le son en est grave ; plus

(1) La *Méthode de Chant* développera les particularités de chaque voix.

(2) On appelle *acoustique* la théorie du son, ou la science qui explique la nature et la différence du son.

Digitized by Google

au contraire elle est tendue, courte et fine, plus par conséquent les vibrations en seront rapides, et plus le son en sera aigu. Voilà pourquoi on augmente la tension de la corde pour en hausser le son. — Il est naturel qu'une corde touchée fortement donne un son plus fort que si elle n'était qu'effleurée. — Une corde de laiton donne un son d'une nature différente que celui qui est produit par une corde de boyau, et beaucoup plus aigu, parce qu'elle est naturellement plus tendue. — La force du son peut être augmentée par ce qui l'entoure; voilà pourquoi on tend les cordes sur une caisse couverte d'une planche mince, afin que le son en acquière plus de force, car les ondes sonores de la corde frappée et des corps résonnants qui l'entourent, se réunissent pour ne former qu'un son renforcé; c'est aussi la raison pour laquelle on dispose les salles de concert et de spectacle de manière à ce que les sons produits par les voix et les instruments obtiennent plus d'extension.]

12. Quels sont les instruments à vent?

La flûte, la clarinette, le hautbois, le flageolet, le basson, les cors et cornets, les trompettes, le trombone, le serpent et l'ophicléide; l'orgue peut aussi être compté dans cette catégorie (1).

[On nomme les violons, flûtes, clarinettes, hautbois et flageolets, instruments chantants, parce qu'ils exécutent la mélodie; et les basses, trombones, serpents et ophicléides, instruments de basse.

Un tube (tuyau) large produit un son plus grave qu'un tube étroit. Il en est de même d'un tube long comparé à un tube court. On diminue, on raccourcit le tube pour obtenir un son plus aigu; on l'élargit, on l'alonge, au contraire, pour avoir un son plus grave.]

---

(1) La *Méthode d'Harmonie* expliquera les particularités de chaque instrument.

Digitized by Google

13. Quels sont les instruments à percussion (1)?

Les tymbales, les cymbales, le beffroi ou tam-tam, le tambour, le pavillon chinois, le triangle, etc.

[Une plaque de métal fixée sur un morceau de bois ne donne pas le même son que lorsqu'elle est libre. Cela nous apprend que lorsque les vibrations (mouvements) des corps sonores sont gênées par le contact d'un autre corps, le son n'est plus qu'un bruit confus.

Plus une cloche, une cymbale, un triangle sont petits, plus le son en est aigu ; plus la surface de la peau d'un tambour ou de celle des tymbales (caisses à tambour qui reposent sur des pieds et qu'on voit dans les orchestres) est grande, et moins cette peau se trouve tendue, plus, par conséquent, le son en est grave.]

CHAPITRE II.

Ton.

1. Qu'est-ce que le ton?

C'est le son musical lorsqu'il prend une place définitive dans l'échelle des tons.

[Lorsqu'on dit le ton de *ré*, de *mi*, etc., on indique positivement un ton de la gamme ; mais on dit un *son plein*, *agréable*, parce que dans ce dernier cas on ne désigne aucun son spécialement.]

---

(1) *Percussion*, coup, impression forte et rapide d'un corps qui en frappe un autre.

Digitized by Google

2. Combien y a-t-il de tons principaux dans la musique.

Sept.

[Qui forment la gamme ou l'échelle des sons qu'on appelle *gamme naturelle*, ou, avec un mot grec, *gamme diatonique*, ce qui signifie la même chose.]

3. Quels sont leurs noms?

Ut (ou *do*), *ré, mi, fa, sol, la, si.*

[En commençant au bas de l'échelle.

Les Italiens, les Espagnols et les Portugais se servent des mêmes noms, mais disent depuis long-temps *do* pour *ut*, trouvant le son de ce mot trop sourd; la même raison l'a fait adopter au Conservatoire de Paris et dans quelques autres de nos écoles. (Nous avons conservé le nom d'*ut*, parce qu'il est le plus connu; il est d'ailleurs de peu d'importance pour nous qu'on dise *do* ou *ut*; et le lecteur pourra choisir.) — Les Allemands, les Anglais et d'autres peuples du Nord se servent, en place de ces noms, des lettres suivantes:

C D E F G A B ou H, qui correspondent

à *ut ré mi fa sol la si.*

L'usage des lettres est très ancien. Les Grecs, les Romains, l'Église chrétienne s'en servirent. Dans le onzième siècle, *Guido*, moine bénédictin d'Arezzo, en Italie, changea cette dénomination et inventa celle des six premiers tons (1). Le *si* fut ajouté beaucoup plus tard par Jean Lemaire.]

---

(1) Il prit la première syllabe de chaque vers d'un hymne à saint Jean-Baptiste :

UT queant laxis
REsonare fibris
MIra gestorum
FAmuli tuorum
SOLve polluti
LAbii reatum
Sancte Ioannes.

Digitized by Google

4. N'y a-t-il dans la musique que les sept tons de la gamme ?

Il y en a encore d'autres.

[Mais quand on parvient au huitième ton, on s'aperçoit que celui-ci a beaucoup de ressemblance avec le premier qu'on nomme *ut ;* cette différence est la même que celle qui existe entre la voix de l'homme et la voix de la femme chantant à l'unisson le même air.

Le neuvième ton ressemble donc au deuxième, le dixième au troisième, et ainsi de suite jusqu'au quinzième, qui a la même ressemblance avec le huitième ton que celui-ci avec le premier.]

5. Quel nom a-t-on donné au huitième ton ?

Celui d'*octave.*

[D'un mot latin, qui signifie *huitième.* Le neuvième ton est ainsi à l'octave du deuxième, le quinzième à l'octave du huitième ou à la double octave du premier.]

6. Qu'a-t-on fait de ces autres tons ?

On en a formé de nouvelles gammes, en tout semblables à la première.

[Ainsi on appelle également *ut* le huitième ton, parce qu'il devient la base de la nouvelle gamme ; le neuvième ton devient *ré* ou le deuxième ton de la nouvelle gamme, le dixième *mi*, etc., et l'on agit de même pour les autres gammes.

La musique contient ainsi plus de sept octaves, à partir du son le plus grave jusqu'à celui le plus aigu qui se puissent distinguer.]

7. Les sept tons de la gamme sont-ils tous de la même grandeur ?

Non ; il en est deux qui sont plus petits et qu'on appelle *demi-tons.*

Digitized by Google

[Quand on parle de la grandeur du ton, on entend par ce mot la distance ou l'*intervalle* d'un ton à un autre ton.]

8. Quels sont ces demi-tons?

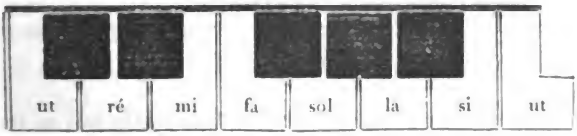
Mi-fa et *si-ut*.

[*Voy*. l'échelle diatonique, § 2.]

9. Quelle différence existe-t-il entre un ton et un demi-ton?

La distance du demi-ton au ton le plus proche (de *mi* à *fa* ou de *si* à *ut*) est le plus petit intervalle connu en musique (1); on ne peut, dans cet intervalle, placer un autre son; tandis qu'il est facile de le faire dans l'intervalle d'un ton entier à un autre ton entier.

[Ceci peut se comprendre plus facilement encore en examinant le clavier (les touches) d'un piano, dont voici un petit fragment :



Nous voyons de distance en distance deux touches blanches qui ne sont point séparées par une touche noire comme les autres; or, les touches blanches entre lesquelles il ne se trouve point de touches noires, parce qu'on ne pouvait y ajouter un autre son, indiquent les demi-tons, et les touches blanches entre lesquelles il se trouve des touches noires, sont des tons entiers, parce qu'on a pu y placer un son intermédiaire, un autre demi-ton, qui est indiqué par la touche noire.]

(1) On rapporte que dans la musique ancienne, et aujourd'hui encore dans la musique orientale (chez les Arabes, les Chinois, etc.), il se trouve des quarts de tons, dont nous ne connaissons pas l'emploi en Europe.

Digitized by Google

10. Quels sont les tons entiers?

Ut-ré, ré-mi, — fa-sol, sol-la, la-si, —

[Car entre *ut-ré* se trouve une touche noire qui forme un demi-ton entre ces deux tons ; il s'en trouve également une entre *ré-mi*. Mais il n'y a pas de touche noire entre *mi-fa*, parce que, comme nous l'avons dit, il n'existe qu'un demi-ton entre ces deux tons. On trouvera également des touches noires entre *fa-sol*, *sol-la*, *la-si* ; mais entre *si-ut* se trouve le second demi-ton de la gamme.

Il est peu de personnes qui, même sans être musiciennes, ne sachent à peu près chanter la gamme *ut, ré, mi-fa, sol, la, si-ut* ; et, comme les deux demi-tons s'y trouvent placés naturellement, toutes les mettront à leur place, parce qu'il serait difficile, sinon impossible, de les placer ailleurs, ou de chanter quatre ou cinq tons entiers de suite. Or, à la simple audition de cette gamme chantée, une oreille un peu exercée s'apercevra qu'il y a moins de distance entre *mi-fa* ou entre *si-ut* qu'entre les autres tons de la gamme, et qu'on ne peut pas y placer de son intermédiaire.]

11. Comment nomme-t-on les demi-tons qui se trouvent entre les tons entiers.

Demi-tons *chromatiques*.

[Il ne faut pas confondre les demi-tons chromatiques avec les demi-tons diatoniques, parce qu'ils ne sont pas de même grandeur, comme nous le verrons plus bas.]

12. Combien y a-t-il de demi-tons chromatiques?

Cinq.

[Ce sont les tons que représentent les touches noires.]

Digitized by Google

13. Quels sont leurs noms?

Ut dièse ou *ré bémol,*
ré dièse ou *mi bémol,* —
fa dièse ou *sol bémol,*
sol dièse ou *la bémol,*
la dièse ou *si bémol.* —

[La première touche noire du clavier, § 9, indique *ut dièse* ou *ré bémol*, la seconde *ré dièse* ou *mi bémol*, etc.

Il y a cependant une légère différence entre *ut dièse* et *ré bémol,* entre *ré dièse* et *mi bémol,* etc., différence que nous démontrerons plus bas. Mais on les considère comme un seul et même son, parce qu'un grand nombre d'instruments ne peuvent indiquer cette différence et qu'en effet il est le même pour eux (1).]

14. Les cinq tons de la gamme diatonique sont-ils tous de la même grandeur?

Non. De même qu'il y a des demi-tons de grandeur inégale, de même il y a des tons entiers d'inégale grandeur.

15. Quelle est la différence des uns et des autres?

Celle d'un *comma.*

16. Qu'est-ce qu'un comma?

La neuvième partie d'un ton.

[Le ton contient donc neuf commas; mais il y a des tons entiers qui ne renferment que huit commas. — Le demi-ton chromatique a cinq commas, le diatonique quatre. — Le comma lui-même se divise en deux *schismas.*]

17. Quels sont les grands tons?

Ceux qui renferment neuf commas. Ce sont:

Ut-ré, fa-sol, la-si.

---

(1) Ce qui suit a été mis en plus petits caractères par les raisons énoncées dans l'avertissement.

Digitized by Google

18. Quels sont les petits tons ?

Ceux qui ne contiennent que huit commas. Tels sont :

Ré-mi, sol-la.

[Lorsque sur le violon on prend sur la corde *sol* le ton d'*ut* avec le premier doigt, le *ré* avec le deuxième, le *mi* avec le troisième, on peut s'apercevoir que la distance du deuxième au troisième doigt est moins grande que celle du premier au deuxième. Si l'on rendait ces distances égales, le *mi* deviendrait trop haut et désagréable à l'oreille; or, le violoniste le moins habile a habitué ses doigts à cette différence, qui existe naturellement. La même remarque s'applique à *sol-la* comme à *ré-mi*. Ce fait sera beaucoup plus sensible encore sur une contrebasse.]

19. Quels sont les grands demi-tons ?

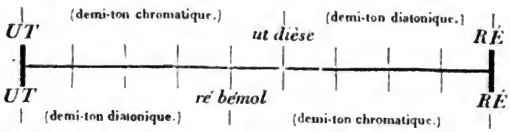
Les demi-tons chromatiques.

20. Quels sont les petits demi-tons ?

Les demi-tons diatoniques.

[Et ici nous devons entrer dans quelques détails un peu minutieux sur lesquels nous invitons le lecteur à insister jusqu'à cequ'il les ait conçus.

Le ton d'*ut* est, comme nous le savons, séparé de neuf commas du ton de *ré ;* il y a cinq commas en montant depuis *ut* à *ut dièse* et également cinq commas en descendant de *ré* à *ré bémol*. Pour que chacun de ces deux demi-tons intermédiaires puisse avoir cinq commas, il faut qu'ils se croisent, et ils ne peuvent, par conséquent, former entièrement le même son. Voici, en effet, leurs positions :



Or, les grands demi-tons, ceux qui portent le même nom que leur souche, tels que *ut—ut dièse*, *ré—ré bémol*, se nomment demi-tons *chromatiques*, ou encore demi-tons *majeurs* (plus grands); et les petits demi-tons, ceux qui portent des noms différents, tels que *ut—ré bémol*, *ré—ut dièse*, se nomment demi-tons *diatoniques*, parce qu'ils ressemblent en grandeur aux véritables demi-tons diatoniques *mi-fa* et *si-ut*, ou encore demi-tons *mineurs* (plus petits).

Digitized by Google

Autrefois on croyait le demi-ton *ut dièse* moins distant d'*ut* que *ré bémol,* et *ré bémol* moins distant de *ré* que le demi-ton *ut dièse;* mais des expériences et l'usage ont prouvé que le ton diésé a toujours une tendance à se hausser vers le ton suivant supérieur, ou, comme disent les musiciens, à se *résoudre* sur lui (c'est-à-dire, à terminer par lui); et qu'au contraire le ton bémolisé a la tendance de se résoudre sur un ton inférieur (1). Le demi-ton diatonique *si* se résout de même plus facilement sur *ut* que sur *la*, parce qu'il est plus près du premier, et il ressemble en cela aux demi-tons diésés, car *ut dièse* se résout plus facilement sur *ré,* son ton supérieur, que sur *ut;* le demi-ton diatonique *fa* se résout aussi plus facilement sur *mi* que sur *sol*, parce qu'il est plus près de *mi*, et, en ce sens, il est semblable aux demi-tons bémolisés se résolvant plus volontiers sur le ton inférieur.

L'échelle suivante nous rappellera plus clairement les divisions du ton.]

1 Comma	2	3	4	5	6	7	8	9 Schisma
Grands tons : *Ut-ré, fa-sol, la-si.*								
Petits tons : *Ré-mi, sol-la* (2).								
Grands demi-tons : *chrom.* ou *maj.*								
Pet. demi-tons : *diat.* ou *min.*								

21. Cette différence de tons et de demi-tons peut-elle s'observer dans la pratique?

Elle s'observe naturellement dans le chant, sur les violons, sur les basses, et imparfaitement sur quelques instruments à vent. Mais cela ne peut avoir lieu sur le piano-forté, sur l'orgue, sur la harpe ni sur la guitare.

---

(1) On peut observer sur le violon que le doigt qui prend *ut dièse,* est plus avancé que lorsqu'il prend *ré bémol.* Sur la basse cette différence est encore plus sensible.

(2) Il est clair que la distance du ton de *ré* à *mi,* n'étant que de huit commas, il ne peut y avoir la distance de cinq commas de *ré* à *ré dièse,* ou, en descendant, de *mi* à *mi bémol.* Ces demi-tons ne sont plus, en effet, que d'à peu près quatre commas et un schisma.

Digitized by Google

22. Que fait-on avec les instruments sur lesquels cette différence de tons ne peut pas s'observer?

On les accorde de manière à ce que la différence, partagée de côté et d'autre, se fasse sentir le moins possible.

[Ainsi sur ces instruments, tous les tons sont de grandeur à peu près égale; il en est de même des demi-tons: il n'y a pas de différence entre *ut dièse* et *ré bémol*, etc., entre un demi-ton chromatique et un demi-ton diatonique.

On appelle cette manière d'accorder, *le tempérament*, qui consiste à ôter de la justesse d'un ton pour rendre plus grand de cette différence un ton plus petit.]

23. Considérant les tons diésés et bémolisés comme les mêmes, combien nous reste-t-il de tons en tout?

Sept diatoniques et cinq chromatiques; ce qui en porte le nombre total à douze.

24. Que peut-on produire avec ces douze tons?

Toute espèce de musique.

CHAPITRE III.

Notation. — Clefs.

1. Qu'appelle-t-on *notation?*

La réunion de tous les signes de musique.

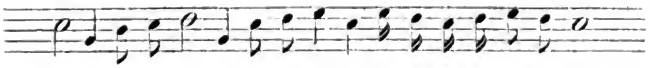
[Celle qu'on emploie aujourd'hui est le résultat des différentes modifications que l'expérience y a apportées; et, comme le dit M. Fétis, elle est, malgré son apparente complication, ce qu'il y a peut-être de plus simple.]

2. Par quels signes exprime-t-on les sons musicaux?

Par des notes.

Digitized by Google

[Ainsi dans cette ligne de musique



il y a des têtes blanches et noires, prolongées par des queues montantes et descendantes diversement formées : ce sont des notes.

Les notes n'ont pas toujours eu cette forme ovale : pendant long-temps, au contraire, leur figure fut carrée, puis ronde (ainsi qu'on le voit encore par les têtes noires employées dans la musique anglaise et allemande).

Dès qu'on eut fait servir l'invention des lettres à la conservation des travaux de l'esprit humain, on dut aussi avoir l'idée de perpétuer par des signes la mélodie agréable d'un chant, devenu populaire. Les mêmes caractères suffirent aux peuples anciens pour représenter leurs lettres, leurs chiffres et leurs sons : c'est qu'alors la musique était simple. Mais bientôt ces signes se trouvèrent insuffisants, et Guido d'Arezzo posa les fondements de notre système actuel de notation que Jean de Muris, chanoine de Paris au commencement du quatorzième siècle, porta à une grande perfection.]

3. Combien y a-t-il d'espèces de notes ?

Sept.

4. Quelles sont-elles ?

1. La Ronde	4. La Croche
2. La Blanche	5. La Double-Croche
	6. La Triple-Croche
3. La Noire	7. La Quadruple-Croche

[On pourrait encore ajouter la quintuple et la sextuple croche, mais on s'en sert trop rarement, pour qu'il soit nécessaire d'en parler autrement.

Digitized by Google

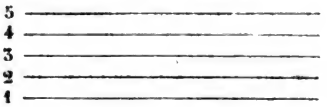
Il est utile d'observer que la queue des notes peut monter aussi bien que descendre,

sans que cela change en rien la nature de la note.

Cherchons maintenant à reconnaître les différentes espèces de notes qui se trouvent dans l'exemple du § 1.]

5. Sur quoi place-t-on les notes?

Sur une échelle de cinq lignes,

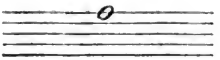


appelée la *portée*.

[Remarquez que, dans l'exemple du § 1, les notes se trouvent quelquefois entre deux lignes de la portée, quelquefois traversées par l'une d'elles; c'est afin d'avoir besoin d'un moins grand nombre de lignes.

Les lignes de la portée se comptent du bas en haut et forment les degrés de l'échelle; la plus basse ligne est donc la première et la plus haute la cinquième. Ainsi le son le plus bas, qui puisse être contenu par la portée, se posera sur la première ligne,

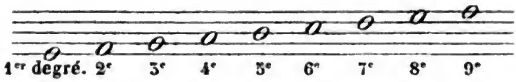
c'est-à-dire se trouvera traversé par elle, et le son le plus haut se trouvera traversé par la cinquième ligne.



Si donc l'on considère la première ligne comme le premier degré, le second degré se trouvera entre la première et la

Digitized by Google

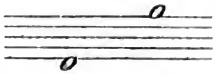
deuxième ligne, le troisième sur la deuxième ligne, etc. Exemple :



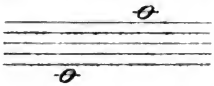
6. Que fait-on pour indiquer des sons plus bas ou plus hauts que ceux contenus par la portée?

On ajoute de nouvelles lignes à chacune des notes qui dépassent la portée.

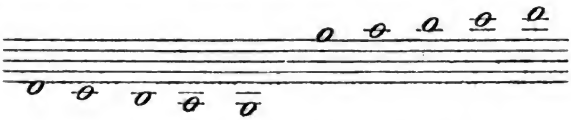
[Ainsi après avoir assis la dernière note aux deux extrémités contre la portée,



on traverse la note suivante d'un petit trait,



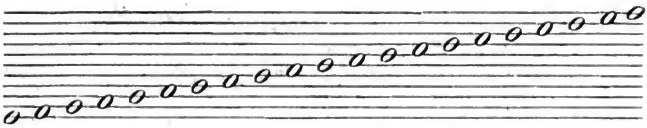
et à mesure que les notes montent ou descendent davantage, en s'éloignant de la portée, on ajoute de nouvelles lignes ou petites fractions de lignes à chacune d'elles. Exemple :



On voit que ces lignes n'ont que la longueur de la figure de la note; c'est que ces fragments de portées, appelées *lignes supplémentaires*, formant à l'œil un seul tout avec la note, celle-ci devient par là plus facile à reconnaître; car si l'on traçait plus de cinq lignes continues, afin d'avoir, comme

Digitized by Google

cela se pratiquait dans l'origine, une place toute prête pour les notes plus basses et plus élevées,



on ne pourrait se reconnaître dans ce dédale de lignes ?]

7. De quel moyen se sert-on lorsqu'on veut éviter un trop grand nombre de lignes supplémentaires ?

Des *clefs*.

8. Qu'est-ce que les clefs?

Les signes qui, placés au commencement de chaque portée de musique, indiquent le nom des notes qui s'y trouvent.

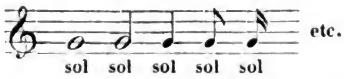
[Elles indiquent également à quel point d'élévation, ou dans laquelle des octaves on se trouve dans la série générale des tons, et ouvrent ainsi, dans un sens figuré, la porte du chant ; voilà pourquoi on les a appelées *clefs*.]

9. Combien y a-t-il de clefs ?

Deux principales : la clef de *sol* 𝄞 et la clef de *fa* 𝄢.

10. Qu'est-ce que la clef de *sol?*

Celle dont l'anneau du milieu, entourant la deuxième ligne, donne le nom de *sol* à toutes les notes traversées par cette ligne.

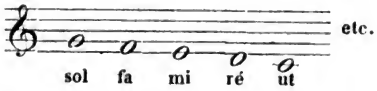


etc.

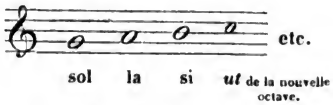
[Si, en partant de ce *sol*, on continue à donner aux autres

Digitized by Google

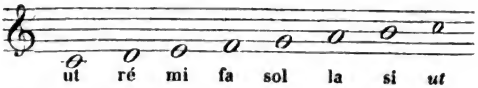
tons de la gamme leur place relative, ils se trouveront ainsi figurés en descendant :



Et en montant de cette manière :



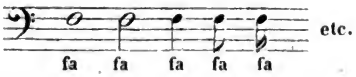
En plaçant maintenant ces notes dans l'ordre naturel, depuis *ut* jusqu'à la nouvelle octave, nous obtiendrons la gamme diatonique à la clef de *sol*. Exemple :



Pour descendre au-dessous de l'*ut* qui commence cette gamme, nous serions obligés d'ajouter à toutes les notes des lignes supplémentaires, ce qui en rendrait la lecture difficile et l'écriture non moins incommode, et c'est afin de pouvoir rejeter cette nouvelle gamme sur la portée que l'on a inventé la clef de *fa*.]

11. Qu'est-ce que la clef de *fa* ?

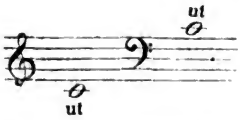
Celle qui indique que toutes les notes, dont la tête est traversée par la ligne qui passe entre les deux points de la clef, s'appellent *fa*.



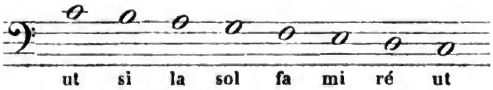
[De cette manière, la note *ut*, que, dans la clef de *sol*, nous trouvons placée au-dessous de la portée et traversée par une

Digitized by Google

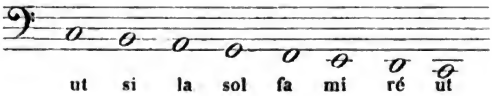
barre supplémentaire, se trouve, avec la clef de *fa*, au-dessus de la portée.



On peut facilement ainsi descendre à l'octave inférieure en se renfermant dans la portée,



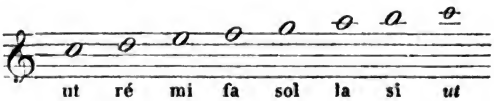
Et même à une seconde octave inférieure.



12. Quel est l'emploi des deux clefs?

On se sert de la clef de *sol* dans les sons élevés, et de la clef de *fa* dans les sons graves.

[Car si on peut descendre deux octaves à la clef de *fa*, on peut aussi monter une seconde octave à la clef de *sol*.



Ainsi nous connaissons déjà l'indication de quatre octaves.]

13. Que fait-on pour écrire les sons les plus élevés et les plus graves?

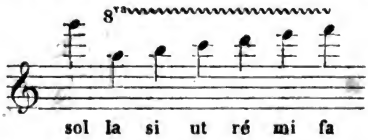
On les écrit avec des lignes supplémentaires.

Digitized by Google

[On peut, à la clef de *fa*, descendre jusqu'au *fa* traversé par la quatrième ligne supplémentaire

et, dans la clef de *sol*, monter jusqu'au *la* à quatre lignes supplémentaires.

Mais comme il y a encore des sons plus élevés, on est convenu d'écrire ces sons à une octave au-dessous de la position réelle qu'ils devraient occuper, et d'indiquer qu'ils appartiennent à une octave supérieure par ce signe : 8va ou 8 (pour le mot italien *ottava*, octave). Ainsi dans cet exemple :



Cette transposition dure aussi long-temps que l'on voit continuer cette chaîne tremblée. Lorsqu'on veut revenir aux sons tels qu'ils sont écrits, on met le mot italien *loco*, qui signifie *en place*, à la suite de la ligne tremblée.

On emploie quelquefois le même moyen pour les notes trop graves pour être facilement lues, qu'on écrit alors à une octave supérieure, en mettant en-dessous la portée l'indication 8va *bassa* (octave basse); et cette transposition dure également jusqu'au mot *loco*.

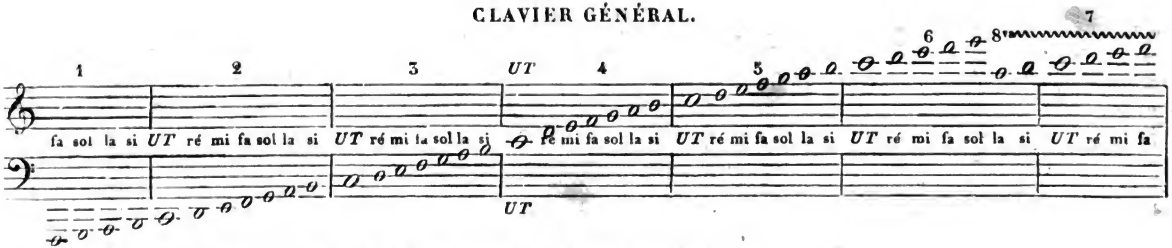
14. Comment appelle-t-on la réunion de tous les tons?

Le *clavier général*.

[Parce qu'il représente en même temps l'étendue du clavier du piano-forté.

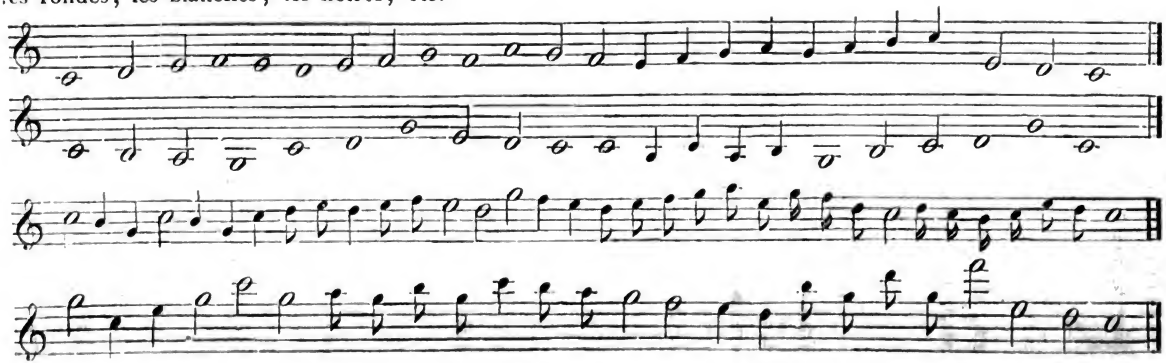
Digitized by Google

CLAVIER GÉNÉRAL.



Les clefs de *sol* et de *fa* suffisent donc pour exprimer tous les tons.

Cherchons maintenant à reconnaître dans l'exercice suivant les différentes espèces de notes ; quelles sont les rondes, les blanches, les noires, etc.



Digitized by Google

Tâchons ensuite de nous souvenir du nom de ces notes, afin de pouvoir couramment les appeler par leurs noms l'une après l'autre.

Enfin pour terminer cet exercice, figurons-nous partout une clef de *fa* à la place de la clef de *sol* et appliquons-nous à trouver le nouveau nom que prennent les notes. La première, par exemple, au lieu de s'appeler *ut*, se nommera *mi*. Continuons ainsi pendant tout le morceau jusqu'à ce que nous connaissions également toutes les notes à cette clef.

Ceux de nos lecteurs qui désirent réellement apprendre la musique, doivent avoir assez de courage pour ne quitter cet exercice qu'après avoir acquis une parfaite connaissance du nom des notes et de leurs positions dans les deux clefs.]

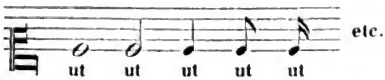
14. Se sert-on encore d'autres clefs dans la musique?

Oui ; de la clef d'*ut*

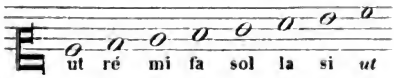
[Les musiciens ne se sont pas contentés des clefs de *sol* et de *fa*, quoiqu'on pût écrire toute musique avec elles.]

15. Qu'est-ce que la clef d'*ut?*

Celle qui indique que toutes les notes traversées par la ligne qui passe entre les deux doubles barres s'appellent *ut*.



[Avec cette clef, la quatrième gamme du clavier se trouve ainsi figurée :



Ce n'est pas tout ; la clef d'*ut* peut encore prendre trois autres positions différentes, et se placer ainsi sur les quatre premières lignes de la portée ; de cette manière elle forme à elle seule quatre clefs différentes, et peut autant de fois déplacer (ou, comme disent les musiciens, *transposer*) la gamme.

Digitized by Google

On distingue ces clefs en disant : *clef d'ut première ligne*, *clef d'ut deuxième ligne*, *clef d'ut troisième ligne* et *clef d'ut quatrième ligne*.

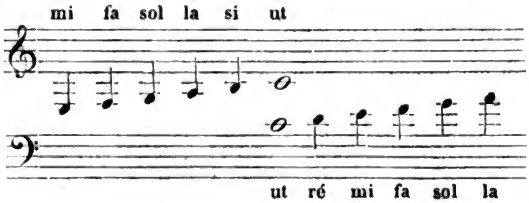
Le lecteur pourra dès à présent s'exercer à la copie de la musique en écrivant ces trois nouvelles gammes d'*ut*. (1)

16. A quoi servent les clefs d'*ut*?

A indiquer les sons intermédiaires.

[Ainsi que nous l'avons déjà dit, la clef de *sol* s'emploie pour les sons élevés, la clef de *fa* pour les sons graves.

Mais il y a des voix et des instruments qui occupent presque toujours la troisième et la quatrième octave du clavier; faut-il écrire ces notes en clef de *sol* ou en clef de *fa*? car on ne peut employer simultanément deux clefs pour la même voix ou le même instrument, parce qu'il faudrait souvent alors changer la clef pour une seule note. D'un autre côté, si l'on n'emploie qu'une des deux clefs, on a l'inconvénient des lignes supplémentaires, qui se répètent au grave si l'on prend la clef de *sol*, à l'aigu si l'on prend celle de *fa*. Exemple :



(1) Il cherchera à bien imiter la forme ovale des notes avec leurs pleins et leurs traits fins; et plus tard, dans d'autres exemples, il tâchera de rendre les queues des notes bien droites (perpendiculaires) et non inclinées comme les traits de l'écriture ordinaire. Il observera qu'à partir de la troisième ligne, les notes, en montant, doivent avoir les queues tournées en bas, et en descendant les queues tournées en haut, afin que le corps entier de la note se renferme autant que possible dans la portée.

On trouve du papier de musique réglé chez tous les papetiers, depuis 5 jusqu'à 15 centimes la feuille de 4 pages. Il y a du papier dont les pages contiennent de 10 à 20 portées. On appelle papier *à la française*, celui qui est de hauteur oblongue, et papier *à l'italienne*, celui de largeur oblongue.

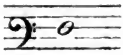
Digitized by Google

Si nous étions appelés à choisir entre ces deux inconvénients, nous opterions pour le dernier, puisque, malgré tout, on est souvent obligé de se servir des lignes supplémentaires, et que ce grand nombre de clefs doit nécessairement effrayer l'esprit de l'élève au premier abord : mais il nous faut ici apprendre les choses telles qu'elles sont, non telles qu'elles pourraient être. Cependant, nous l'avouerons, cette multiplicité de clefs est non seulement fort ingénieuse, mais souvent encore très utile dans certains cas dont nous parlerons plus tard.

C'est donc pour rejeter sur la portée cette deuxième et troisième octave du clavier que l'on se sert des clefs d'*ut*.

17. Quelle est la clef qui termine la série des clefs?

Celle de *fa* troisième ligne.



fa

[Écrivons-en la gamme.

Autrefois on se servait aussi de la clef de *sol* à une seconde position ; c'était celle sur la première ligne ; elle n'est plus usitée.]

18. Combien connaissons-nous maintenant de clefs en usage?

Sept.

[La même note *ut*, placée d'après ces différentes clefs, se trouverait ainsi transposée :

Ces sept notes indiquent tout-à-fait le même son.

Que le lecteur ne s'effraie point de cette multitude de clefs ; en connaître l'existence est tout ce que nous lui demandons pour l'instant : la parfaite connaissance des clefs de *sol* et de *fa* suffira pour nos exercices, et la pratique le familiarisera insensiblement avec les autres ; car c'est ainsi que la plupart des musiciens en ont acquis la connaissance.]

Digitized by Google

CHAPITRE IV.

Signes accidentels.

1. Qu'est-ce que les *signes accidentels?*

Ceux qui indiquent les demi-tons chromatiques.

[Toutes les lignes et tous les interlignes de la portée étant occupés par les tons et les demi-tons diatoniques, il n'est plus possible d'y assigner une place semblable aux demi-tons chromatiques; il a donc fallu se servir d'un autre moyen pour les indiquer.]

2. Combien y a-t-il de signes accidentels?

Trois.

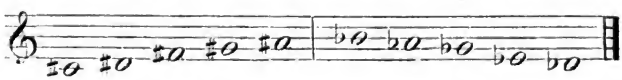
3. Quels sont-ils?

Le dièse ♯,
le bémol ♭,
le bécarre ♮,

4. De quelle manière s'en sert-on?

En plaçant le signe dièse ou bémol devant la note qui doit indiquer le demi-ton chromatique.

[Ainsi, pour représenter *ut dièse,* c'est-à-dire le demi-ton qui se trouve entre *ut* et *ré*, on place le signe dièse (♯) devant la note indiquant *ut;* et l'on suit la même marche pour les autres tons diésés. De même, pour représenter *ré bémol*, on écrit le signe bémol (♭) devant la note s'appellant *ré*, en en faisant autant pour tous les tons bémolisés. Exemple :



Digitized by Google

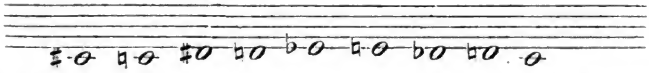
5. Quel effet produisent le dièse ou le bémol devant les notes?

Le dièse hausse d'un demi-ton la note devant laquelle il se trouve le; bémol la baisse d'un demi-ton.

6. A quoi sert le *bécarre*?

A détruire l'effet du dièse ou du bémol.

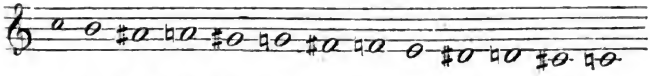
[En le plaçant devant la note qui a été altérée par l'un de ces deux signes, c'est-à-dire devant la note qu'on avait diésée ou bémolisée. Ainsi dans cet exemple :



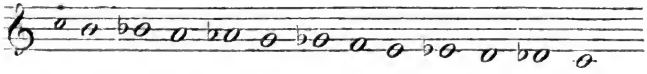
le bécarre signifie que les tons *ut dièse*, *ré dièse*, ou *mi bémol*, *ré bémol*, doivent redevenir *ut, ré, mi*, ou, comme disent les musiciens, *ut naturel*, *ré naturel*, *mi naturel*.

Lors donc qu'on veut représenter la gamme chromatique, c'est-à-dire celle qui renferme tous les douze tons, on l'écrit, en montant, de cette manière par les dièses :

et, en descendant, on ajoute le bécarre pour rendre naturel le ton qui précédemment a été diésé.

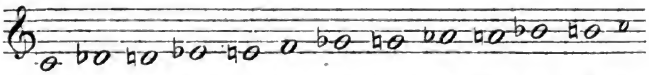


La gamme chromatique se trouve également figurée par les bémols. On considère alors le demi-ton chromatique comme un *ré* abaissé au lieu d'un *ut* élevé; comme un *mi* abaissé au lieu d'un *ré* élevé, etc.



Digitized by Google

Lorsque de *ré bémol* on veut monter à *ré naturel*, on détruit l'effet du bémol en le remplaçant par le bécarre, comme nous l'avons dit.



L'expression *naturel* n'est pas exacte : *ut dièse* ou *ré bémol*, *ré dièse* ou *mi bémol* sont des tons tout aussi naturels que *ut* et *ré*, c'est-à-dire tout aussi bien dans la nature. Mais c'est afin de ne pas multiplier les noms et d'en faciliter l'idée qu'on a nommé le demi-ton chromatique *ut dièse*, qui signifie *ut* haussé, et *ré bémol*, qui signifie *ré* baissé. De même, pour éviter un trop grand nombre de signes, on s'est contenté de représenter le son intermédiaire en plaçant le signe accidentel (c'est-à-dire le signe qui déplace ce son accidentellement) devant la note dont on veut indiquer le demi-ton chromatique.

L'indication des demi-tons chromatiques est donc un arrangement artificiel, et c'est à cette idée qu'on a pu opposer l'expression *naturel*.

La gamme diatonique s'appelle aussi *gamme naturelle*.

On rencontre quelquefois dans la musique *mi dièse* et *si dièse*, ou *ut bémol* et *fa bémol*. Mais à la différence d'un comma près, différence que nous considérerons comme n'existant pas, *mi dièse* n'est autre que *fa*, et *fa bémol* que *mi* ; *si dièse* n'est autre qu'*ut* et *ut bémol* que *si*.]

7. Y-a-t-il encore d'autres signes accidentels ?

Oui. Le *double dièse* et le *double bémol*.

[Il y a des cas où le ton diésé et bémolisé est diésé ou bémolisé une seconde fois. Alors *ut double dièse*, montant de deux demi-tons, devient *ré*; *ré double bémol*, descendant de deux demi-tons, devient *ut*, etc., à cette petite différence près que les tons doublement diésés ou bémolisés ne sont pas de grandeur tout-à-fait égale avec les tons entiers ; différence à laquelle nous nous arrêterons d'autant moins que ces tons doublement altérés arrivent très rarement.

Digitized by Google

C'est à cause de cette différence que le musicien écrit *ut double dièse* au lieu de *ré, ré double bémol* au lieu d'*ut;* quoique sur la plupart des instruments on ne puisse l'observer.

8. Par quels signes indique-t-on le double dièse?

Par un dièse ou par une croix entouré de quatre points: ♯ ou ✕.

[Quelquefois par des croix sans points: +, ×, ou par deux dièses: ♯♯.]

9. Par quel signes indique-t-on le double bémol?

Par un double bémol: ♭♭.

10. Comment détruit-on l'effet du double dièse et du double bémol?

Par le double bécarre: ♮♮.

[Mais il se peut que celui des dièses ou des bémols qui s'y trouvait primitivement, doive subsister, et qu'on ne veuille détruire que l'effet de celui ajouté en second lieu; alors on l'indique ainsi: ♮♯, ♮♭.]

CHAPITRE V.

Rhythme. — Mesure. — Temps.

1. Qu'est-ce que le *rhythme* (1)?

La durée plus ou moins longue des sons.

[Chantez un air, par exemple: *Malb'rough s'en va-t-en guerre,* ou celui de *Viv' Henri quatre* (2), et vous vous apercevrez facilement que tous les sons n'y ont pas la même

(1) Prononcez *ritme.*

(2) Nous avons cru devoir nous servir pour nos exemples d'airs généralement connus, afin que les élèves puissent avec facilité faire l'application immédiate des préceptes, et que de notre côté nous soyons sûrs d'être compris. Nous espérons pour cela ne point encourir le reproche de trivialité. D'ailleurs, ces airs nationaux, qui depuis dix générations ont été chantés par nos pères, ont quelque droit à notre vénération.

Digitized by Google

durée : il en est sur lesquels on reste, on appuie plus longtemps ; d'autres sur lesquels on passe plus vite : c'est cette différence de durée qu'on appelle le *rhythme*.

« Le rhythme, dit Grétry, agit plus puissamment sur l'ame que la melodie même ; il est pour l'oreille ce que la symétrie est aux yeux. » « Il est l'ame de la musique », dit M. Castil-Blaze. En effet, n'est-ce pas lui qui donne à cet art la puissance d'émotion qu'il exerce sur nous? un chant, dont le mouvement est lent, ne nous dispose-t-il pas à la tristesse, à la mélancolie ? un air vif à la joie? à la danse?

Sans l'emploi du rhythme les mêmes airs perdraient tout leur charme ; chantez à durée égale, par exemple, quelques tons de l'air de *Malb'rough*, de *Henri quatre* ou de tout autre : ils ne signifieront plus rien ; tandis que par le rhythme seul il serait facile de les distinguer en les entendant battre sur le tambour.

Les peuples anciens ont connu le rhythme : leur poésie en est la preuve. Il se perdit dans les siècles de barbarie, commença à renaître avec les lettres, et, dès lors, par le génie des grands maîtres, il a été porté successivement au point de perfection où il se trouve aujourd'hui.]

2. Qu'est-ce que la mesure ?

La division de la durée des sons en parties égales.

[Un morceau de musique est d'une certaine durée. Pour mesurer cette durée totale, on la décompose en un nombre plus ou moins grand de parties égales, ainsi qu'on divise les heures en minutes et en secondes.

Cette division existe dans la nature : écoutez les moissonneurs battre le blé ; écoutez les forgerons faire tomber le marteau sur l'enclume, les coups seront inégaux, il est vrai; mais cette inégalité se reproduit toujours dans le même espace de temps. Suivez le rhythme du tambour, vous entendrez à de très petits intervalles un son plus fort, plus mar-

Digitized by Google

quant que ceux qui le suivent ; vous remarquerez surtout que ce son plus marquant revient à des distances égales : il en est de même dans la musique, car la mesure est une des principales bases de cette science. Ainsi en chantant cette ligne :

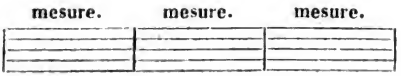
| Vive Henri | quatre, Vi- | ve ce roi vail- | lant. |

vous entendrez que le son le plus fort tombe sur chaque syllabe qui suit la ligne de séparation. Or, chaque retour du son fort indique une mesure nouvelle ; et c'est là la mesure du rhythme, c'est-à-dire la division de la durée des sons.

Le *rhythme* est donc la dureéinégale des sons ; et la *mesure* la réunion de ces durées inégales en parties égales.]

3. Comment sépare-t-on les mesures dans la musique?

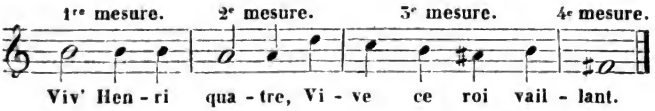
Par une barre perpendiculaire tracée à travers la portée.



4. Comment l'appelle-t-on ?

Barre de mesure.

[Par elle l'œil distingue aisément le commencement et la fin de chaque mesure. Exemple :



Et il devient facile à l'esprit de la saisir en son entier, même de la subdiviser en de plus petites parties, qu'on appelle *temps*.]

5. Qu'est-ce qu'un *temps?*

Une fraction de la mesure.

Digitized by Google

[Ainsi pour donner aux sons une durée fixe, c'est-à-dire pour indiquer au juste de combien tel son doit être plus long ou plus court que tel autre, on divise la mesure en plusieurs parties égales; ce sont ces parties ou fractions qu'on appelle *temps*.]

6. Comment les notes indiquent-elles les temps?

Par leur forme.

[Nous voyons que les notes n'expriment pas seulement l'*intonation* (c'est-à-dire le ton qu'elles indiquent dans la gamme), mais encore la durée de ce ton.

Chaque espèce de note, chaque ronde, chaque blanche, etc. représente donc non-seulement un degré d'intonation d'après la place qu'elle occupe sur la portée, mais encore, d'après sa forme, une valeur de durée (1).

7. Quelle est la durée de chaque espèce de note?

Le double de la durée de la suivante, en les prenant dans l'ordre où nous les connaissons.

[Ainsi la ronde (𝅝), comme la première des sept espèces de notes, est celle qui a le plus de durée; puis vient la blanche (𝅗𝅥) qui, comme la seconde, n'a que la moitié de la durée de la ronde, etc. C'est-à-dire que :

𝅝 | La *ronde*, qui est l'unité, dure autant de temps à elle seule que deux blanches ensemble, ou deux blanches n'ont pas plus de durée qu'une ronde.
𝅗𝅥 𝅗𝅥 |

(1) C'est cette double signification des notes, celles de l'intonation et du rhythme réunies, qui forme, il est vrai, la difficulté de la musique. Mais cette difficulté peut être aplanie par une étude isolée des deux choses, sans qu'il soit besoin d'avoir recours à un changement de notation; et si, telle qu'elle est, les musiciens l'ont continuellement préférée à tout autre système, c'est que seule jusqu'à présent elle a pu répondre à toutes les exigences.

Digitized by Google

La *blanche*, qui est la moitié de la ronde, dure autant que deux noires, ou deux noires autant qu'une blanche.

La *noire*, qui est le quart de la ronde, dure autant que deux croches, ou deux croches autant qu'une noire.

La *croche*, qui est la huitième partie de la ronde, dure autant que deux doubles-croches, ou deux doubles-croches autant qu'une croche.

La *double-croche*, qui est la seizième partie de la ronde, dure autant que deux triples-croches, ou deux triples-croches autant qu'une double-croche.

La *triple-croche*, qui est la trente-deuxième partie de la ronde, dure autant que deux quadruples-croches, ou deux quadruples-croches autant qu'une triple-croche.

La *quadruple-croche* enfin est la soixante-quatrième partie de la ronde, la trente-deuxième de la blanche, la seizième de la noire, la huitième de la croche, le quart de la double-croche et la moitié de la triple-croche.

Ou bien, la *ronde* vaut 2 blanches,
4 noires,
8 croches,
16 doubles-croches,
32 triples-croches,
64 quadruples-croches.

Le lecteur devra s'exercer à détailler sur le papier (1), ainsi

(1) Nous invitons beaucoup à ne pas négliger les copies que de temps en temps nous croyons devoir indiquer : c'est le moyen le plus efficace de se bien imprimer les choses dans l'esprit.

Digitized by Google

que nous venons de le faire pour la ronde, ce que vaut une blanche, puis ce que vaut une noire, etc., et il appuiera sur ce paragraphe jusqu'à parfaite compréhension.

Les Allemands n'ont point, ainsi que nous, donné à leurs notes le nom de leur figure, mais celui préférable de leur valeur; ainsi ils appellent

la ronde	la note entière ou l'unité,
la blanche	la moitié de la note,
la noire	le quart de la note,
la croche	le huitième de la note,
la double-croche	le seizième de la note,
la triple-croche	le trente-deuxième de la note,
la quadruple-croche	le soixante-quatrième de la note.

Cette dénomination indique positivement les valeurs, tandis que les mots ronde, blanche, etc., ne l'indiquent que parce que l'on est convenu qu'elles doivent l'indiquer. Nous invitons même le lecteur à unir dans son idée au nom de ronde, blanche, etc., la valeur de chacune d'elles, c'est-à-dire à penser que ronde signifie *unité*, blanche *moitié*, noire *quart*. C'est ainsi seulement que le musicien est capable de faire, dans la rapidité de l'exécution, une division précise des valeurs de notes; il oublie que telle note s'appelle ronde, ou blanche, ou noire; il n'y voit plus que des unités, des moitiés, des quarts, etc., et emploie pour les exécuter le quart ou la moitié du temps indiqué par l'unité entière.

Or dans la première mesure de notre exemple, on emploie autant de temps pour exécuter la syllabe *Viv'* que pour les deux syllabes suivantes *Hen-ri*; il en est de même des trois notes de la seconde mesure. La troisième mesure a une note de plus, c'est-à-dire quatre notes, pour l'exécution desquelles il ne faut pas plus de temps que pour les trois des deux mesures précédentes, parce que les deux noires ne valent pas plus en durée de temps que la blanche qu'elles ont remplacée. La quatrième

Digitized by Google

mesure n'a qu'une note ; mais cette note dure autant de temps que les quatre de la troisième mesure ou les trois des deux premières.

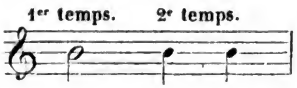
Nous voyons ainsi que, quel que soit le nombre des notes qui entrent dans une mesure, la valeur totale de la mesure est toujours la même : seize doubles-croches dans une mesure ne doivent pas durer plus de temps à l'exécution que si elles étaient remplacées par une ronde.]

8. Combien y a-t-il d'espèces de mesures?

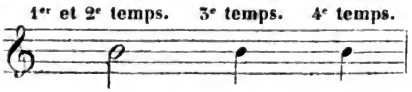
Deux principales : la mesure à deux ou à quatre temps, et celle à trois temps.

[Si pour diviser les mesures de l'air dont nous venons de parler tout à l'heure, nous prenons la blanche comme point de comparaison, il faudra deux blanches (ou la durée de deux blanches, c'est-à-dire deux temps) pour chaque mesure. — Si nous prenons la noire, chaque mesure vaudra quatre noires, dont chacune exprimera un temps.

Ainsi, la blanche prise pour point de départ, la première note, qui est la blanche *si*, représente un seul temps, le premier de la mesure, et les deux noires chacune une moitié du deuxième temps. Exemple :



Ou bien, la noire prise pour point de départ, cette blanche en représente deux, ou deux temps, et les deux noires indiquent les deux autres temps et complètent la mesure à quatre temps. Exemple :



Digitized by Google

Car de même que deux fois deux font quatre et que quatre se divise en deux fois deux, de même deux blanches valent quatre noires et quatre noires deux blanches.]

9. De ce que les temps sont égaux en durée, s'ensuit-il qu'ils soient aussi de même force?

Non.

[Lorsque vous frappez plusieurs coups, ou que vous chantez plusieurs sons de suite, vous pouvez faire la remarque que le premier est plus fort que le deuxième, le troisième plus fort que le quatrième, le cinquième plus fort que le sixième, etc.; que, par conséquent, le premier coup ou le premier son est toujours fort et le second toujours faible. La mesure la plus naturelle est donc celle à *deux temps*.

Mais on peut vouloir subdiviser ces deux temps en quatre, parce que de cette manière il est plus facile de mesurer également un temps divisé en plusieurs fractions. Or, quand vous frappez quatre par quatre coups, et que vous commencez ainsi votre temps fort tous les quatre coups, il se fait cette différence que le troisième coup est moins fort que le premier, mais plus fort que le deuxième, et que le quatrième devient le moins fort de tous; et cela par la raison que les quatre temps ne sont qu'une subdivision des deux temps.

Puisque dans la mesure à deux temps le deuxième est plus faible que le premier, dans celle à quatre, les coups trois et quatre, représentant la subdivision du deuxième temps, doivent se ressentir de la différence qu'il y a entre le premier temps fort et le deuxième faible.

Lorsque dans une mesure les temps sont divisés en de plus petites fractions, par exemple en croches, doubles ou triples-croches, ces fractions subissent par degrés l'influence du temps plus ou moins fort dont ils font partie, et c'est en observant dans l'exécution ces nuances, délicates, il est vrai, que le musicien se distingue du *croque-note*. Or, puisque le premier temps est plus fort que les autres, les fractions de ce premier temps doivent aussi être plus fortement marquées que celles du deuxième temps. La même progression se retrouve dans toutes les fractions; car si le premier et le troisième temps sont plus forts que le deuxième et le quatrième, il en est de même des fractions, c'est-à-dire que la première

Digitized by Google

croche se fait sentir plus fortement que la seconde; que la troisième double-croche, moins forte que la première, est plus forte que la seconde, et celle-ci plus forte que la quatrième, et ainsi de suite.

Il existe donc une différence entre la mesure à *quatre* et celle à *deux temps* : c'est que, quoique leur valeur soit égale, la force des temps (qu'on nomme *intensité*) ne l'est pas, puisque dans la mesure à quatre temps, le troisième temps et moins fort que ne le serait un nouveau temps fort dans la mesure à deux temps, et les fractions de ces temps se soumettent naturellement à la même règle.]

10. Comment indique-t-on les mesures?

Par des signes placés après la clef au commencement de chaque morceau.

11. Quels sont ces signes?

Le C (simple) pour la mesure à quatre temps, le ₵ (barré) ou, en sa place, le chiffre 2 pour la mesure à deux temps.

[Ainsi le C (simple) indique que la mesure est divisée en quatre noires; le ₵ (barré) ou le chiffre 2, qu'elle est divisée en deux blanches.

Mais lorsque le musicien marque la mesure à deux temps, c'est pour nous indiquer que, quoique deux blanches ne valent pas plus que quatre noires, cette mesure doit se diviser et se chanter dans un mouvement plus vif que s'il l'avait marquée à quatre temps.]

12. Qu'est-ce que la mesure à trois temps?

Celle qui contient la valeur de trois noires.

[En chantant l'air : *Charmante Gabrielle*, on s'apercevra facilement de la différence qui existe entre cette espèce de

Digitized by Google

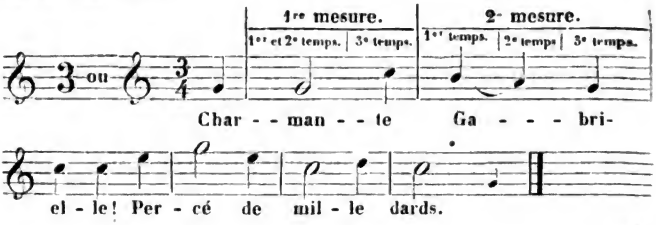
mesure et les deux précédentes. En effet, on ne pourrait la diviser, d'une manière satisfaisante, ni à deux ni à quatre temps; car pour qu'un chant nous plaise, il est indispensable que le commencement de chaque mesure indique le retour d'un temps plus fort que les temps suivants. Cette indication est dans la nature du rhythme. Il est donc nécessaire de se servir, pour l'air dont nous parlons, d'une autre espèce de mesure que de celles que nous connaissons déjà, afin que le retour du temps fort puisse se trouver au commencement de la mesure: c'est celle à *trois temps*.

13. Comment indique-t-on la mesure à trois temps?

Par le chiffre **3**, ou par les deux chiffres $\frac{3}{4}$, placés l'un sous l'autre.

[Ces deux indications donnent tout-à-fait la même mesure; le **3** seul signifie qu'il y a trois noires dans la mesure, et le $\frac{3}{4}$, que la mesure est composée de trois quarts, c'est-à-dire de trois parties de la ronde. Or, comme le quart de la ronde est une noire, c'est donc également trois noires que désignent les deux chiffres $\frac{3}{4}$.

Ainsi on peut indiquer la mesure de cet air de l'une ou de l'autre manière :

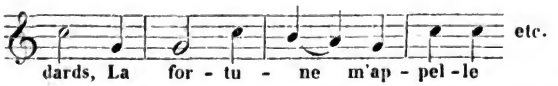


Examinons attentivement cet exemple. — Pourquoi cette note seule en dehors de la première mesure? C'est qu'il peut arriver que le premier son d'un air ne soit pas toujours,

Digitized by Google

comme dans celui de *Henri quatre*, le temps fort qui ne doit se trouver qu'au commencement de la mesure. Cette note (et quelquefois il peut y en avoir deux et plus) forme donc comme une espèce de préparation, d'introduction au temps fort qui commence la première mesure. Pareil exemple se trouve dans l'air de *Malb'rough*. Revenons à notre exemple.

La première note de la première mesure, le *sol*, est une *blanche*, qui vaut deux *noires* ou deux temps de la mesure ; la *noire ut* contient le troisième temps. Il faut donc rester autant de temps sur cette blanche qu'il en faudrait pour exécuter deux noires, et sur la noire, par conséquent, la moitié du temps qu'il en a fallu pour la blanche, afin d'avoir donné à la mesure le temps des trois quarts de ronde, ou des trois noires dont elle est composée. — Les deuxième et troisième mesures n'ont rien de difficile, puisqu'elles se divisent toutes deux en trois parties parfaitement égales, avec cette exception cependant que le premier temps est plus fort d'intonation (mais non plus long de durée) que les deux autres. — Les quatrième et cinquième mesures sont semblables à la première. — La sixième leur ressemble également, mais elle est composée de la fin d'une phrase musicale, et du commencement de la répétition de cette même phrase. Car la suite répète les notes du commencement :



Remarquons que ce commencement est également une préparation à un nouveau temps fort. On peut donc considérer ces notes préparatives comme étant la fin d'une mesure.]

14. Quel est le moyen de diviser également toutes les mesures d'un morceau?

Celui de battre la mesure.

Digitized by Google

15. Qu'appelle-t-on *battre la mesure?*

L'action d'indiquer par des mouvements égaux de la main droite chaque temps de la mesure.

[Celui qui joue d'un instrument à cordes, indique la mesure en la comptant à haute voix : c'est le meilleur moyen ; celui qui joue d'un instrument à vent, marque la mesure avec le pied droit.

Ainsi si l'on doit frapper quatre coups pour la mesure à quatre temps, il est facile de concevoir :

Que l'exécution de la ronde doit durer jusqu'à la fin des quatre coups;

Que pour la blanche vous devez frapper deux coups, et un coup pour la noire;

Qu'enfin on chantera deux croches, quatre doubles-croches, huit triples-croches et seize quadruples-croches pour un seul coup.

Ces coups ne doivent pas se ralentir pour des notes de courte durée, ni se hâter pour les notes d'une valeur plus grande : ils doivent être aussi égaux que les mouvements du balancier d'une pendule. Le lecteur pourrait même suivre le mouvement d'un semblable balancier pour s'habituer à marquer la mesure d'une manière égale, chose fort importante autant que difficile dans la musique, afin que le mouvement de la fin d'un morceau soit exactement celui du commencement.]

16. Y a-t-il une manière particulière de battre la mesure?

Oui, et elle est différente pour chaque espèce de mesure.

[Elle doit se battre de façon à ce que le mouvement du bras indique les temps forts d'une manière plus prononcée que les temps faibles.]

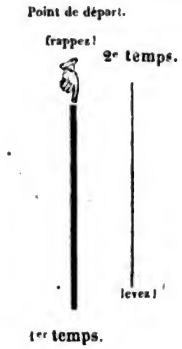
Digitized by Google

17. Comment bat-on la mesure à deux temps?

Par deux coups.

[Le premier temps se frappe du haut en bas; pour le deuxième on lève la main du bas en haut.

Ces mouvements peuvent ainsi se figurer à la vue :



La main, après avoir frappé le premier temps, reste baissée jusqu'à l'instant où le deuxième doit commencer; elle se relève alors pour marquer le deuxième temps ; et ce n'est que lorsqu'il est parfaitement écoulé, qu'elle redescend pour frapper le nouveau temps fort. On observera la même chose pour toutes les autres mesures, afin que chaque mouvement indique bien le commencement de chaque temps.]

18. Comment bat-on la mesure à quatre temps?

Par quatre coups.

[Le premier temps du haut en bas, le second du bas à gauche, le troisième de gauche à droite et le quatrième de droite en l'air, afin d'être prêt pour recommencer la mesure suivante du haut en bas.

Digitized by Google

ment. Ce n'est qu'à ce titre que nous promettons du succès au lecteur. Toute personne sachant compter quatre, peut faire ces exercices sans le secours d'autrui, et peut acquérir par la pratique une habitude d'égalité semblable à celle des coups du balancier.

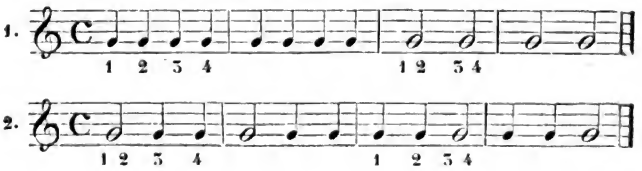
EXERCICES.

L'élève prendra pour division de la mesure la seconde (soixantième partie de la minute) pour le temps d'une noire ; chaque noire aura alors exactement ce même temps, et chaque mesure à quatre temps durera quatre secondes, quelles que soient les fractions qui la composent.

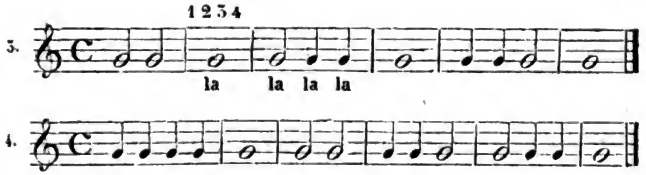
Il indiquera avec sa main le battement de la mesure à quatre temps, et il comptera chaque temps à haute voix : *un*, *deux*, *trois*, *quatre*. Arrivé à la fin du quatrième exercice, il répétera de nouveau ce qu'il a appris, et au lieu de compter à haute voix, il chantera ou jouera la syllabe *la* pour chaque note, sur le ton le plus facile pour lui, en se contentant d'indiquer les temps par la main ou le pied. Il devra ainsi chanter *la la* pour le temps composé de deux croches, et *la la la la* pour celui composé de quatre doubles-croches ; enfin il soutiendra le son sans interruption sur une note plus longue qu'un temps, et continuera ainsi jusqu'à la fin des exercices de la mesure à quatre temps.

En se proposant la tâche d'apprendre un ou deux exercices par jour, et en répétant chaque jour les exercices appris précédemment, le travail ne lui paraîtra ni lourd ni difficile.

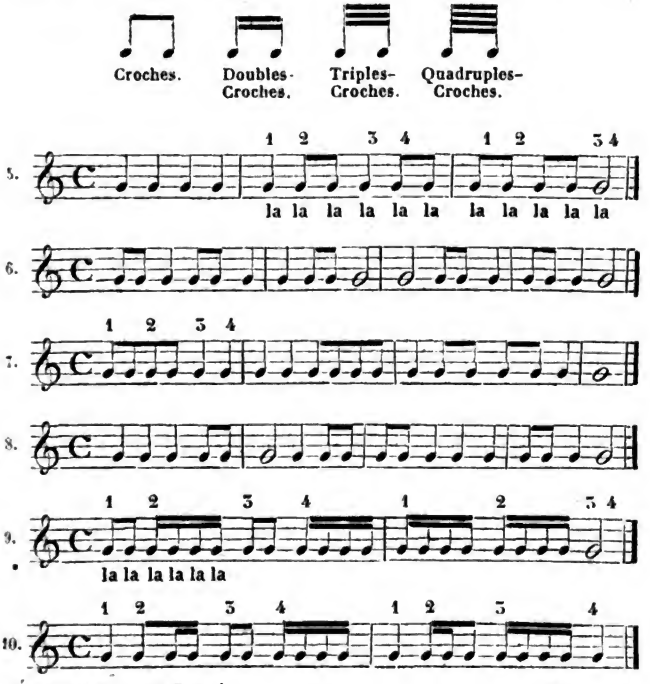
Mesure à quatre temps.



Digitized by Google



Lorsqu'il se trouve plusieurs croches ou doubles-croches de suite, au lieu d'écrire isolément ces notes avec un ou deux crochets à la queue, on les réunit ensemble par le même trait : un trait pour les croches, deux pour les doubles-croches, trois pour les triples-croches, et quatre pour les quadruples-croches. Exemple :

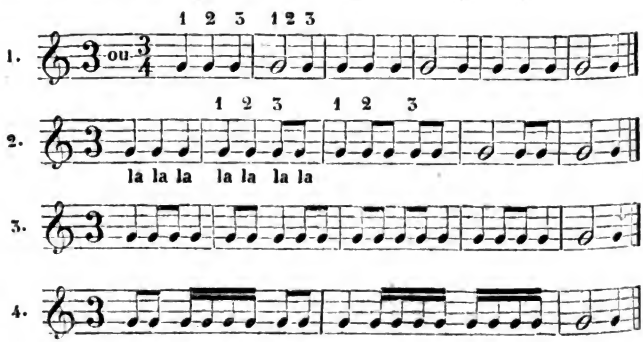


Si, arrivé à la fin de ces exercices de la mesure à quatre temps, le lecteur en possède une connaissance assez parfaite pour pouvoir les exécuter sans hésitation, alors il devra repasser les mêmes exercices en supposant en place du C de chaque ligne, le 2 ou le ₵ (barré), indiquant la mesure à deux temps. Il ne prendra pas plus d'une seconde par temps, quoique le temps soit représenté par une blanche ; mais, pour s'en faciliter l'étude, il pourra également le diviser en quatre mouvements, chacun d'un demi-temps et n'ayant que la durée d'une demi-seconde.

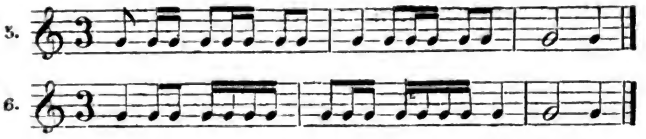
Enfin, quand il se sera mis au fait de cet exercice, il l'essayera à deux mouvements. Chaque mouvement indiquera alors deux noires, quatre croches, etc., et chaque mesure ne durera pas plus de deux secondes, c'est-à-dire la moitié de sa durée lorsqu'elle était divisée en quatre temps.

Mesure à trois temps.

Les mêmes remarques s'appliquent à la mesure à trois temps : on dira une noire par seconde, et la mesure totale durera trois secondes. On comptera à haute voix le premier exercice, puis on le répétera en chantant la syllabe *la* sur chaque note, en continuant ainsi chaque exercice jusqu'à ce qu'on puisse les exécuter tous avec facilité.



Digitized by Google



CHAPITRE VI.

Silences.

1. Comment indique-t-on une suspension de sons dans la musique?

Par des signes appelés *silences*.

2. Qu'est-ce que les *silences?*

Une partie de la ponctuation musicale.

[Celui qui parle ou qui lit s'arrête de temps à autre et met toujours un intervalle, tel petit qu'il soit, entre l'émission des différentes idées qu'il énonce.

Il en est de même dans la musique pour séparer une idée d'une autre. Ces interruptions plus ou moins longues s'indiquent, dans le langage, par le point, la virgule, etc.; en musique, par des signes de silences qui ont de même une valeur de durée plus ou moins étendue.

Il y a la différence entre ces deux espèces de ponctuations, que chaque signe ponctuant, dans la musique, a une durée positivement déterminée, tandis que, dans l'écriture, la valeur des signes de ponctuation est laissée à l'intelligence du lecteur.]

3. Combien y a-t-il d'espèces de silences?

Sept; autant que d'espèces de notes.

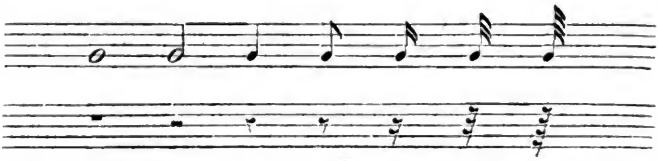
[Chaque note a un silence qui lui correspond en durée parfaitement égale.]

Digitized by Google

4. Quels sont ces silences?

1. La Pause	𝄻	4. Le Demi-Soupir	𝄿
2. La Demi-Pause	𝄼	5. Le Quart de Soupir	𝄾
		6. Le Huitième de Soupir	𝄿
3. Le Soupir	𝄽	7. Le Seizième de Soupir	𝄿

[Ainsi la pause a la même durée que la ronde; la demi-pause a celle de la blanche; le soupir, celle de la noire; le demi-soupir, celle de la croche; le quart de soupir, celle de la double-croche; le huitième (ou demi-quart) de soupir, celle de la triple-croche; enfin le seizième de soupir, celle de la quadruple-croche. Exemple:



La pause et la demi-pause ont la même forme; leur position seule les fait distinguer. La pause, égalant en durée la ronde, se place *en-dessous* de la quatrième ligne de la portée, tandis que la demi-pause, équivalant à la durée de la blanche, se place *au-dessus* de la troisième ligne de la portée. Le soupir, silence de la noire, ressemble au chiffre 7 retourné : 𝄽; le demi-soupir, silence de la croche, a la forme véritable du chiffre 7.

Il y a encore un autre signe pour le silence équivalant à la noire, usité plus souvent dans la musique allemande que dans la nôtre, et qui a cette forme : 𝄾. Il serait préférable en ce qu'il n'aurait pas l'inconvénient d'être confondu par les élèves avec le demi-soupir.

Les autres signes sont plus faciles à distinguer, puisqu'ils ont autant de croches que les notes auxquelles ils correspondent.]

Digitized by Google

5. Quel est le moyen le plus sûr pour se rappeler la durée de ces silences?

Celui de ne les considérer que comme les représentants des différentes fractions de la mesure.

[En effet, ces mots: soupir, demi-soupir, quart de soupir, etc., n'expriment les valeurs des différentes fractions de la mesure que parce qu'on est convenu qu'elles doivent les indiquer.

Pour la dénomination de ces silences, les Allemands ont suivi la même marche que pour celle des notes; ainsi ils appellent:

la pause	la pause entière,
la demi-pause	la demi-pause,
le soupir	le quart de la pause,
le demi-soupir	le huitième de la pause,
le quart de soupir	le seizième de la pause,
le demi-quart de soupir	le trente-deuxième de la pause,
le seizième de soupir	le soixante-quatrième de la pause.

Et le seul moyen qu'emploient les musiciens dans la rapidité de l'exécution, beaucoup d'entre eux sans s'en douter peut-être, est celui de regarder les silences, non d'après les noms qu'on leur a donnés, mais d'après la valeur qu'ils représentent, c'est-à-dire d'y voir des unités, des moitiés, des quarts, des huitièmes, etc., d'une même unité.

Remarquons que la pause représente le silence d'une mesure entière, quelle qu'elle soit.

La demi-pause ne représente que la durée d'une blanche, ou une valeur correspondante, telle que deux soupirs; mais toutefois lorsque le premier de ces soupirs commence par un temps fort. Quand il y a deux soupirs, dont le premier commence avec un temps faible, on les écrit isolément.]

Digitized by Google

6. Par quels signes indique-t-on de plus longues interruptions que celles déjà connues?

Par les *bâtons de mesure.*

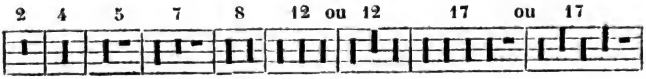
[Dans un orchestre, les instruments ne sont point constamment occupés tous ensemble; les sons brillants des violons alternent souvent avec le chant plus doux des instruments à vent; parfois la voix grave de la basse est remplacée par celle plaintive et pénétrante du basson. Il en est de même dans un chant à plusieurs voix; quelques-unes de ces voix cessent de chanter, tandis que les autres continuent à se faire entendre; mais leur secours, nécessité de nouveau, revient compléter l'ensemble puissant des accords.

Or ces interruptions, qu'on pourrait croire être l'effet du hasard plutôt que celui du calcul, sont toutes combinées d'après des durées positives.

Lorsqu'elles n'ont lieu que pendant deux mesures, on les marque ainsi entre la troisième et la quatrième ligne :

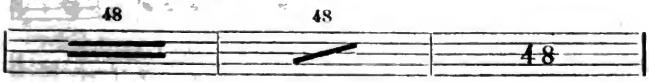
On prolonge ce bâton de la deuxième à la quatrième ligne pour quatre mesures :

Les signes de silences que nous connaissons maintenant, s'élevant avec ces deux bâtons au nombre de neuf, suffisent pour pouvoir indiquer toute interruption quelconque. Pour plus grande facilité encore, on marque par un chiffre, au-dessus des signes, le nombre des mesures que contient chaque groupe de bâtons. Exemple :



Digitized by Google

Lorsque la durée est plus longue encore, on l'indique ou par un double bâton, posé horizontalement sur la portée; ou par un bâton posé diagonalement, en les surmontant toujours du chiffre qui doit indiquer le nombre de mesures à attendre, par exemple 24, 30, 40, 50, etc.; ou bien, ce qui est plus simple encore, on se contente de mettre ce chiffre dans la portée même. Exemples:



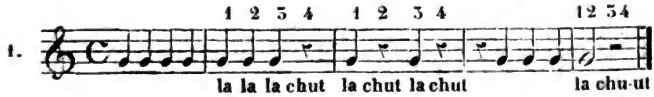
Ce qui rend difficile à beaucoup de personnes l'exécution musicale sous le rapport rhythmique, c'est qu'elles ne prêtent pas le même degré d'attention aux durées des silences, qu'à celles des notes. On concevra que dans ce cas l'unité de durée d'une mesure doit nécessairement en souffrir.

Il faut, pour éviter cet inconvénient, donner une valeur de durée aussi exacte aux uns qu'aux autres, et compter les silences aussi scrupuleusement que si l'on devait les exécuter.

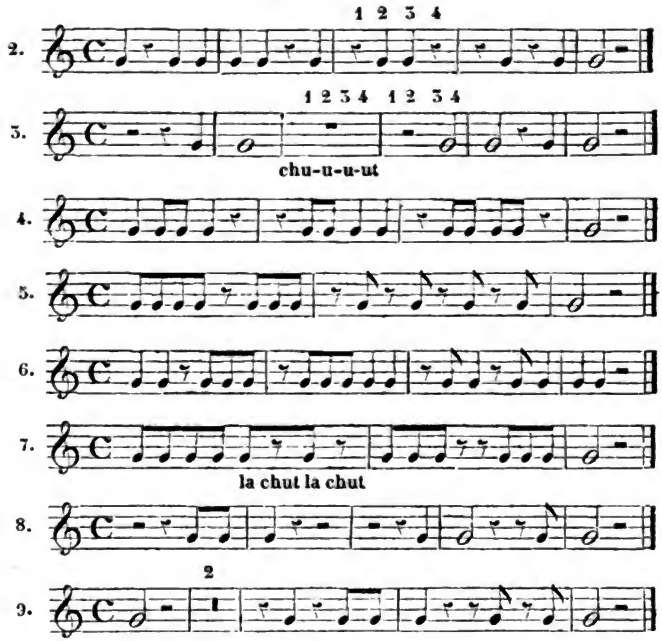
EXERCICES.

Dans les exercices suivants, nous indiquerons la division des mesures par le battement, et en chantant la syllabe *la* sur chaque note, d'après la durée qu'elle indique; nous marquerons de même les silences en prononçant la syllabe *chut*, afin de nous souvenir que lorsque l'on chante ou que l'on joue un morceau de musique, on ne les doit plus entendre, quoiqu'il faille continuer à les compter.

Mesure à quatre temps, avec silences.



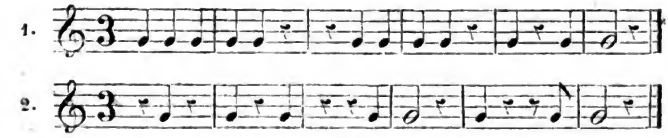
Digitized by Google



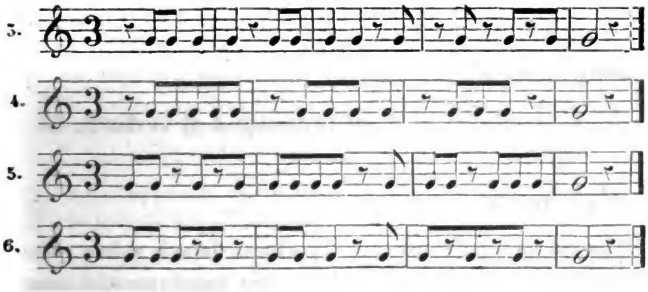
Lorsque le lecteur se sera familiarisé avec les exercices précédents, il devra les répéter en comptant les silences en idée seulement.

Ceci exécuté, il repassera les mêmes exercices, en les supposant à deux temps, représentés par deux blanches; cette mesure, comme nous le savons, ne doit plus durer que la moitié de celle à quatre temps.

Mesure à trois temps.



Digitized by Google



CHAPITRE VII.

Coulé. — Point d'augmentation.

1. Quel est le signe qui réunit deux notes en un seul son?

La liaison, appelée le *coulé*: ⌒ ou ⌣.

[Ce signe, placé sur deux notes (de même intonation), a la propriété de les réunir et de n'en former qu'un seul son de la durée des deux notes prises individuellement. Ainsi le coulé placé sur une blanche et une noire: ♩♩, produirait un son de la durée de trois noires; placé sur une noire et une croche: ♩♪, il donne un son de la durée de trois croches.

2. Par quel signe peut-on souvent simplifier cette manière d'indiquer les sons prolongés?

Par le *point*.

3. Qu'est-ce que le *point?*

Le signe qui, placé après une note, vient prolonger la valeur de durée qu'elle représente.

Digitized by Google

[Ainsi la blanche, la noire, la croche, la double-croche, etc., peuvent toutes augmenter de durée par ce signe, appelé *point d'augmentation.*]

4. De combien le *point* prolonge-t-il la durée de la note?

De la moitié.

[La blanche avec un point représente donc la même valeur qu'offriraient une blanche et une noire unies ensemble par la liaison ; la noire avec un point est semblable à une noire et une croche liées ensemble.

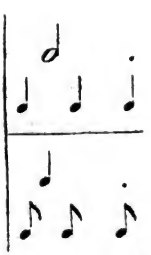
Ainsi le *point*

après la blanche	vaut une noire,
— la noire	— une croche,
— la croche	— une double-croche,
— la double-croche	— une triple-croche,
— la triple-croche	— une quadruple-croche.

Ou bien

La blanche avec un point (ou la *blanche pointée*) a la durée de trois noires, deux pour la blanche et une pour le point.

La noire avec un point (ou la *noire pointée*) a la durée de trois croches, deux pour la noire et une pour le point.



(Le lecteur, pour exercice, détaillera sur le papier ce que valent, chacune avec un point, la croche, la double-croche, la triple-croche et la quadruple-croche.)

5. Peut-il se trouver deux points de suite?

Oui.

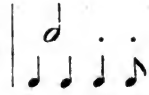
[La musique moderne en offre de nombreux exemples.]

Digitized by Google

6. Quelle valeur de durée représente ce second point?

La moitié de celui qui le précède.

[Ainsi la blanche avec deux points représente la valeur de trois noires, plus celle d'une croche, indiquée par le second point.



(Pour les valeurs d'une noire, d'une croche, d'une double-croche, etc., avec deux points, le lecteur devra de lui-même résoudre les questions par écrit.)

L'emploi de trois points, quoique bien rare, pourrait se présenter; et ce troisième point signifierait semblablement la moitié de celui qui le précède.]

7. Le point peut-il également prolonger la durée des silences?

De la même manière qu'il prolonge celle des notes.

[Ainsi le point après le demi-soupir ajoute à celui-ci la valeur d'un quart de soupir, et le double point celle d'un huitième de soupir en plus.

Que valent le quart de soupir, le huitième de soupir, etc., avec un point? Que valent-ils avec deux? — Réponses à écrire.

Il n'est pas d'usage de mettre de point après le soupir, moins encore après la demi-pause; on préfère le remplacer, après la demi-pause, par le soupir; après le soupir, par le demi-soupir. Les points ne commencent donc à se mettre après les silences qu'avec le demi-soupir.]

8. Quel autre signe de prolongation y a-t-il encore?

Le *point d'orgue*: 𝄐.

[Il diffère du point d'augmentation en ce qu'il se place au-dessus de la note, et est toujours surmonté d'un demi-cercle.]

Digitized by Google

9. Quel effet produit le point d'orgue ?

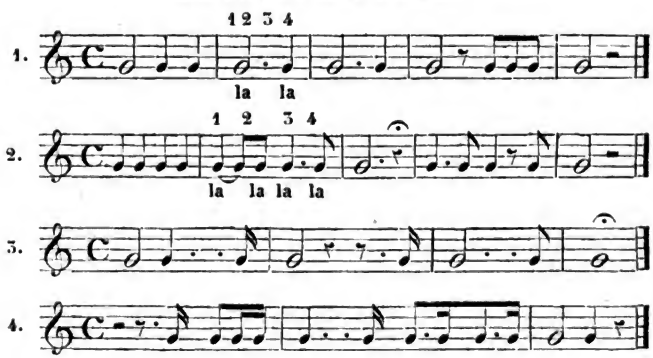
Il prolonge à une durée indéterminée le son ou le silence sur lequel il se trouve.

[Ainsi la ronde surmontée du point d'orgue ne vaut plus seulement quatre noires ; on en prolonge le son au-delà de la moitié de sa durée, ou bien jusqu'à ce que le chef d'orchestre indique la continuation. On prolonge également ainsi, à peu près de la moitié de la durée, la blanche, la croche, etc., surmontées du point d'orgue.

Placé sur les différents silences, il est appelé *point de repos* ou *point d'arrêt*, et prolonge indéfiniment le repos, jusqu'à ce que l'exécutant ait pu reprendre sa respiration.]

EXERCICES.

Mesure à quatre temps, avec point.



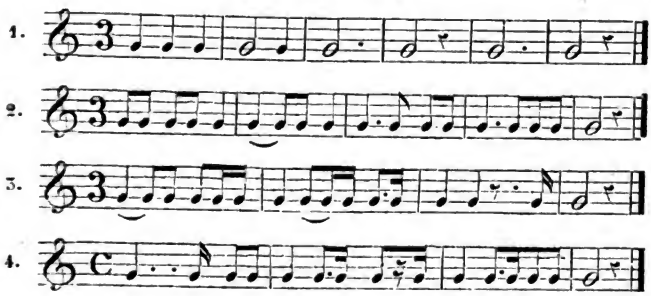
Si l'élève éprouvait trop de difficultés dans l'exécution de la noire avec deux points (n° 3), il pourrait la considérer comme une blanche ; seulement, avant de terminer entièrement sa durée et de passer à la note suivante, il fera entendre la double-croche qui reste à exécuter pour terminer cette blanche et la mesure. — Il en fera de même de la blanche avec deux points

Digitized by Google

pour la croche qui reste à exécuter. — Dans l'avant-dernière mesure (du même exercice) le soupir et le demi-soupir pointé représentent presque la valeur d'une demi-pause ; il pourra aussi les considérer comme tels, en se réservant seulement le temps d'exécuter la double-croche avant de commencer la mesure suivante.

Les mêmes exercices sont à répéter pour la mesure à deux temps.]

Mesure à trois temps.



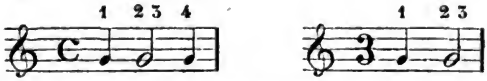
CHAPITRE VIII.

La Syncope.

1. Qu'est-ce que la *syncope?*

C'est la réunion d'un temps faible à un temps fort dans une seule émission de son.

[Exemples :



Dans les exemples que nous avons vus précédemment, la

Digitized by Google

blanche commençait toujours par un temps fort et terminait par un temps faible. Mais, accidentellement, le contraire peut avoir lieu, c'est-à-dire qu'un temps faible peut se lier à un temps fort.

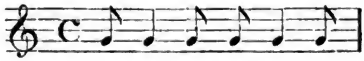
Ainsi, dans la mesure ci-dessus, le deuxième temps, qui est un temps faible, se réunit au troisième temps qui est un temps fort : c'est ce qui constitue la *syncope*; car si le premier ou le troisième temps commençait avec la blanche, la syncope n'existerait plus.

2. Quel effet produit la syncope?

Elle transpose le temps fort de sa place à une autre.

[Car la syncope est un temps fort, quelle que soit sa place. Aussi, dans les exemples ci-dessus, le deuxième temps devient un temps fort et le troisième un temps faible; la syncope a donc transposé l'intensité de son de ces deux temps.

Mais la syncope se présente encore dans de plus petites divisions, telles que celles-ci :

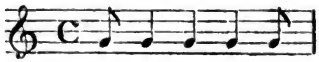


qui exigent un examen plus détaillé.

Syncope est un mot grec qui signifie *coupure*. Or, dans cet exemple, la syncope se forme de la moitié d'un temps et prend son autre moitié dans le temps suivant. Elle a donc coupé le premier et le deuxième temps pour se former un temps intermédiaire.

Et comme la syncope est toujours un temps fort, c'est le premier et le troisième temps qui transmettent leur intensité à celles de leurs fractions dont on a formé des syncopes.

Ainsi dans la mesure suivante :



Digitized by Google

qui présente trois noires syncopées, la première syncope tire son temps fort du premier temps, qui devient faible ; les deux autres du troisième, comme étant formées des fractions de ces temps.

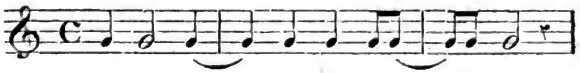
La syncope est donc une note à contre-temps, et c'est là son caractère distinctif.

C'est encore, définie d'une autre manière, une ou plusieurs notes longues entre deux notes brèves, c'est-à-dire une blanche entre deux noires, une ou plusieurs noires entre deux croches, une ou plusieurs croches entre deux doubles-croches, etc.

3. Comment indique-t-on la syncope qui existe entre la fin d'une mesure et le commencement de la suivante ?

Par la liaison.

[Exemple :



Avec la liaison, le son, divisé par la barre de mesure, est redevenu un ; car la deuxième noire qui termine la première mesure, se trouvant réunie à la première noire de la deuxième mesure, ne forme plus avec celle-ci qu'un seul son de la durée d'une blanche. Cette blanche est syncopée, puisqu'elle a transposé son temps fort, et se trouve être semblable à la première syncope qui est la blanche de la première mesure. — Mêmes remarques s'appliquent à la syncope formée par les deux croches, celle de la fin de la deuxième et celle du commencement de la troisième mesure. Ces deux notes ensemble présentent, par la liaison, un seul son de la valeur d'une noire.]

4. La syncope peut-elle consister en deux notes de différentes valeurs ?

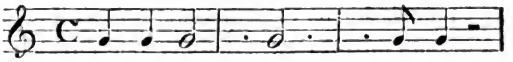
Oui.

Digitized by Google

[Exemple :

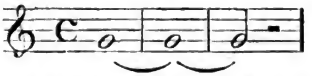
Ainsi la blanche réunie à la noire est devenue une syncope, puisqu'elle anéantit le temps fort de la noire qui commence la deuxième mesure.—Même remarque pour la syncope à la fin de la deuxième mesure.

Autrefois on eût écrit cet exemple de cette manière:



Mais elle n'est plus usitée aujourd'hui.

Souvent encore la syncope n'est qu'un prolongement de son, et s'appelle alors préférablement *tenue*. Exemple :



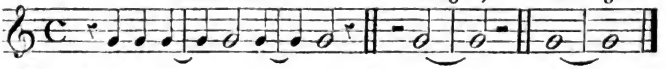
Ces trois notes ne forment qu'un seul son par le moyen des liaisons qui les réunissent.

5. Comment la syncope doit-elle s'exécuter ? D'un seul trait.

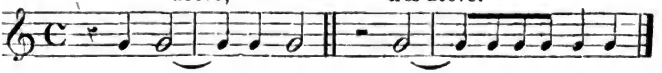
[Sans qu'il y ait interruption ou heurtement de son.]

Remarquons en passant que les musiciens distinguent chaque espèce de syncopes par un nom différent. Ils appellent :

1° *Syncopes régulières,*
deux notes de même valeur, et les divisent en syncopes
ordinaires, longue, très longue.



2° *Syncopes brisées,*
deux notes de valeurs inégales, et les divisent en syncopes
brève, très brève.



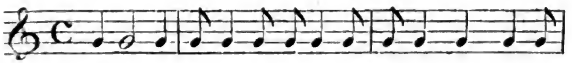
Digitized by Google

EXERCICES.

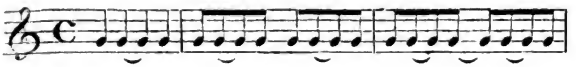
Le lecteur peut ici se rendre compte des progrès qu'il a faits. Les mesures à notes syncopées sont celles dont la division est le plus difficile, et il essaierait vainement de bien exécuter les exercices suivants, s'il n'a la connaissance intime de ceux qui les ont précédés.

Dans ce dernier cas, qu'il retourne avec patience à ces exercices, car bien rhythmer est non-seulement une chose importante, mais encore tellement difficile qu'on n'y parvient que par la force de l'habitude. Les exercices pour les notes syncopées une fois compris, le reste du rhythme lui présentera peu de difficulté.

Le moyen de se rendre facile la division rhythmique de la syncope, c'est de se la représenter dans les fractions dont elle est formée. Ainsi en se figurant que cette ligne



est composée des valeurs suivantes :



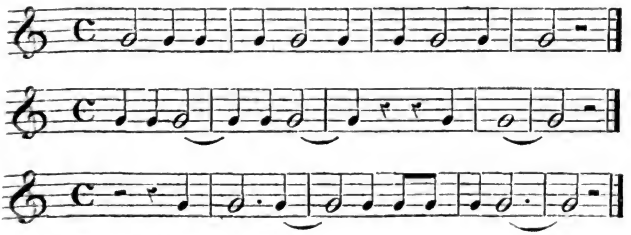
la difficulté des exercices avec syncopes disparaîtra en grande partie.

Mesure à quatre temps, avec syncopes.

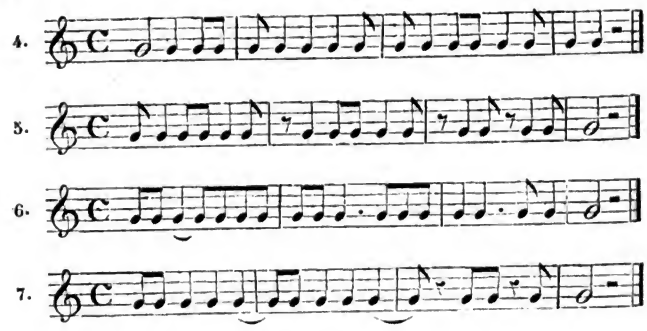
1.

2.

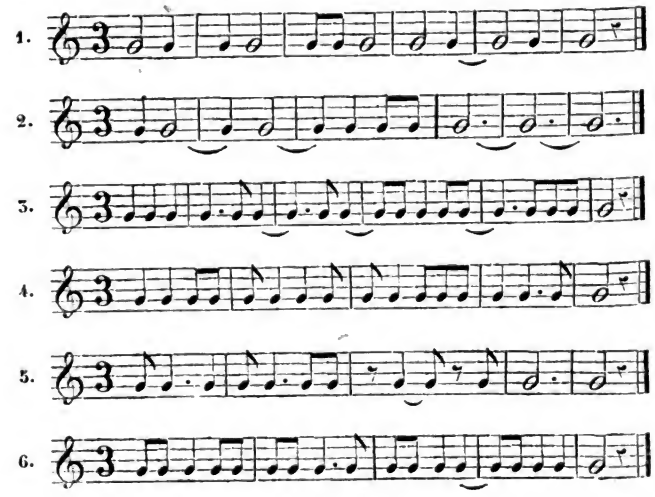
3.



Digitized by Google



Mesure à trois temps.



Digitized by Google

CHAPITRE IX.

Mesures dérivées, composées.

1. Quelles espèces de mesures avons-nous appris à connaître?

Les mesures à quatre, à deux et à trois temps.

[La mesure à quatre temps, indiquée par le C, et contenant la valeur d'une ronde pour durée, s'est aussi marquée quelquefois par le chiffre 4. — La mesure à deux temps eut également une troisième indication dans les deux chiffres $\frac{2}{2}$, afin de montrer que la mesure était composée des deux deuxièmes de la ronde ou de deux blanches. On la nomme aussi mesure *alla breve* (mesure brève).]

2. Combien est-il encore d'espèces de mesure d'un usage fréquent?

Trois.

3. Quelles sont-elles?

La mesure à *deux-quatre*, celle à *trois-huit* et celle à *six-huit*.

[Qui s'indiquent ainsi : $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$

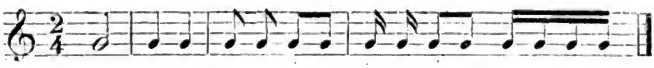
Les musiciens, il est vrai, ne se sont point contentés de ces six espèces, et il en existe d'autres; mais que le lecteur ne s'effraie point de leur multiplicité; à l'aide des trois mesures types (celles *à deux* et *à trois*, que nous connaisons déjà, puis celle *à six-huit*, que nous allons étudier) il exécutera toute espèce de mesure.]

4. Qu'est-ce que la mesure à *deux-quatre?*

Celle qui représente les deux quarts de la ronde.

Digitized by Google

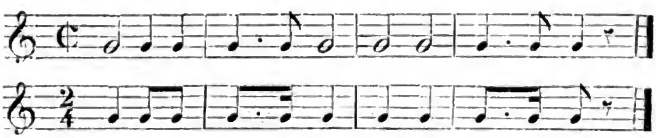
[C'est-à-dire deux noires ou leurs valeurs correspondantes, telles qu'une blanche, quatre croches, etc. Exemple :



C'est une nouvelle mesure à deux temps, qui n'a d'autre différence avec celle déjà étudiée que d'être divisée en deux noires, tandis que l'autre l'est en deux blanches.

On nomme *grande* mesure à deux temps celle composée de deux blanches; *petite* mesure celle composée de deux noires.

Du reste, quant à l'exécution, il doit peu nous importer que les auteurs aient conservé deux manières d'exprimer une même chose, car pour nous, ayant su diviser deux blanches en quatre noires ou en huit croches, nous diviserons également deux noires en quatre croches ou en huit doubles-croches, etc. De cette manière l'une de ces deux lignes



ne nous présentera pas plus de difficultés que l'autre, car toutes deux nous offrent la mesure à deux temps. Dans l'une, comme nous l'avons dit, ce temps est représenté par la blanche, dans l'autre par la noire. — La petite mesure à deux temps se bat comme la grande, et a comme elle un temps fort et un temps faible.

Pourquoi on a conservé ces deux différentes manières d'écrire, le voici : La musique sait, comme le discours, exprimer toutes nos sensations; mais à moins d'être déjà fort avancé dans cette science, il serait difficile de distinguer à la vue si telle œuvre de musique porte un caractère grave ou enjoué. Le musicien doit nous y prédisposer. Il le fait en indiquant au commencement de chaque morceau (indication dont nous

Digitized by Google

parlerons plus bas), s'il faut soit hâter, soit ralentir le mouvement, et quel est son caractère. Mais bien que par un mouvement lent on puisse rendre la durée d'une noire égale à celle de la blanche d'un mouvement vif, les musiciens se servent de la mesure à deux temps, représentée par deux blanches, pour ne nous laisser aucun doute sur le caractère du morceau; car la blanche offrira toujours à notre idée un caractère, une marche plus grave que la noire; il en est de même de la noire envers la croche, etc.

EXERCICES.

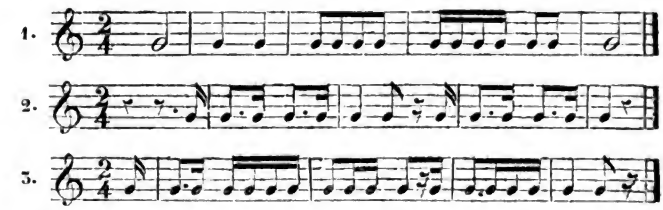
Les exercices de la mesure à quatre temps ont dû servir au lecteur pour la grande mesure à deux temps, en en doublant le mouvement. L'exécution sera tout-à-fait la même s'il veut s'en servir pour la mesure à deux-quatre (une noire par seconde); seulement, s'il se donne la peine de les copier pour l'usage de celle-ci, il diminuera la valeur des notes de leur moitié, c'est-à-dire qu'il remplacera la ronde par la blanche, et celle-ci par la noire; les noires deviendront des croches, celles-ci des doubles-croches, etc., et l'indication de $\frac{2}{4}$ sera substituée à celle de C. La division de la mesure reste la même : quatre noires de la mesure à quatre, converties en croches, remplissent également la mesure à deux-quatre. Il n'y aura donc d'autre différence que la figure des notes, dont le lecteur, après tout, peut faire la substitution en idée.

Si, pour la grande mesure à deux temps, il a eu quelque peine à exécuter les derniers exercices, à cause du redoublement du mouvement, il pourra le ralentir et ne revenir que peu à peu au mouvement indiqué. Il peut encore, pour se donner plus de facilité, compter les mesures à quatre demi-temps, au lieu de le faire à deux temps. — Il emploiera l'un et l'autre de ces moyens (en ayant égard aux particularités de chaque espèce de mesure) toutes les fois qu'il éprouvera de la difficulté dans l'exécution.

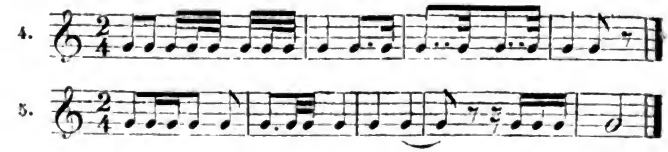
Digitized by Google

Si, dans la mesure à quatre, l'élève a fait la remarque que la croche après le demi-soupir (silences, exerc. 5) présente la subdivision faible du temps, cette même observation subsistera lorsque ces temps seront devenus des croches, subdivisées en quart de soupir et double-croche. De même chaque note de la mesure conserve sa plus ou moins grande intensité, quels que soient les temps qui aient été remplacés par des silences. Quand la croche d'un temps précède, au contraire, le demi-soupir (ex. 7), on peut, pour s'en faciliter l'exécution, ne les considérer ensemble que comme formant une noire brève, qui laisse un vide après elle, et l'on ne compte pas le silence. La même remarque s'appliquera aussi à de plus petites fractions de temps.

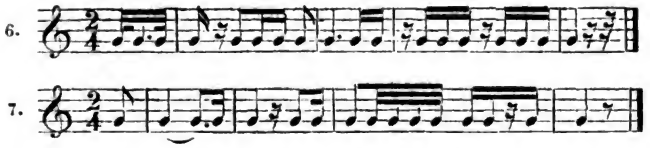
A ces exercices nous en ajoutons quelques-uns pour complément :



La première mesure d'un morceau, qui, comme celles des exercices 2 et 3, n'est fréquemment qu'une fraction de mesure, trouve son complément dans la dernière mesure du morceau (ex. 3), ou bien est considérée comme formant celui de cette dernière mesure lorsque celle-ci n'est pas complétée par des silences (ex. 2).



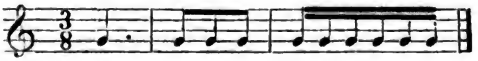
Digitized by Google



5. Qu'est-ce que la mesure à *trois-huit?*

Celle qui consiste en trois-huitièmes parties de la ronde.

[Le huitième de la ronde étant une croche, la mesure à trois-huit est composée de trois croches ou d'une noire pointée. Exemple :



Nous avons vu jusqu'à présent les temps des mesures représentés par des blanches ou par des noires; ici ils le sont par des croches; mais si nous savons diviser la blanche pointée en trois noires, nous saurons également diviser la noire pointée en trois croches.

La mesure à trois-huit est la *petite* mesure à trois; celle à trois-quatre, la *grande*. — Ces deux mesures se battent de même; elles ont d'ailleurs entre elles le même rapport que celui qui existe entre la grande et la petite mesure à deux temps.

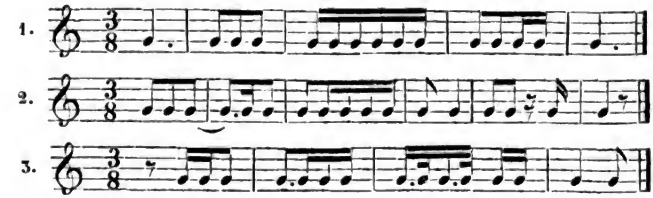
EXERCICES.

Les exercices de la mesure à trois-quatre peuvent également servir pour celle à trois-huit, en y appliquant les remarques faites dans l'emploi des exercices de la mesure à quatre pour celle à deux-quatre. La noire pointée remplacera la blanche pointée, la croche la noire, etc.

Le lecteur peut d'abord conserver le même mouvement, et exécuter une croche (un temps) par seconde; peu à peu cepen-

Digitized by Google

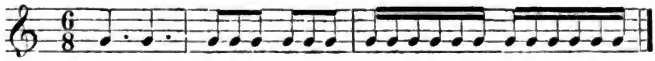
dant il hâtera le mouvement jusqu'à ce qu'il parvienne à exécuter chaque temps dans l'espace d'une demi-seconde.



6. Qu'est-ce que la mesure à *six-huit?*

Celle qui contient six-huitièmes parties de la ronde.

[Elle est composée de six croches ou de deux noires pointées. Exemple :



Six croches ayant la valeur de trois noires, et deux noires pointées égalant en durée la blanche pointée, on pourrait vouloir faire un rapprochement entre la mesure à six-huit et celle à trois-quatre.

Mais on se tromperait : il y a une différence complète entre ces deux mesures. Celle à trois-quatre, nous le savons, est une mesure à trois temps, tandis que la mesure à six-huit n'en contient que deux. Chaque temps de la mesure à trois-quatre est une noire, qu'on peut subdiviser en deux croches; chaque temps de celle à six-huit est une noire pointée qu'on subdivise en trois croches.

Disons plusieurs fois de suite

| 1 2 3 · 1 2 3 | 1 2 3 · 1 2 3 |

en appuyant plus fortement sur le **1** que sur les autres chiffres; l'effet sera tout autre que si vous dites

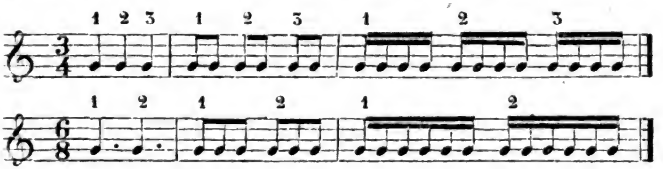
| 1 2 · 1 2 · 1 2 | 1 2 · 1 2 · 1 2 |

Et nous avons donné de même six parties à chaque mesure.—

Digitized by Google

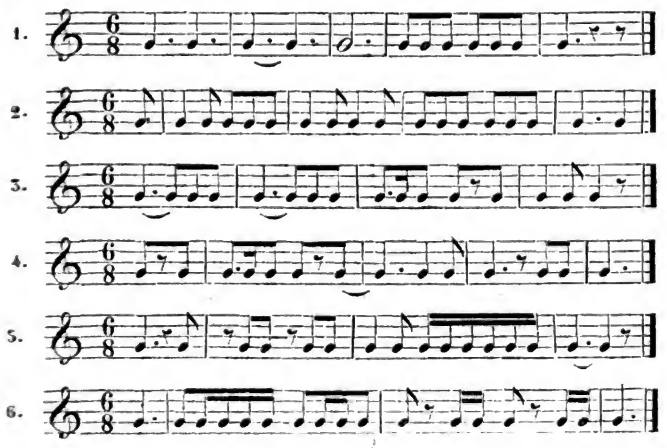
Telle est la différence de ces deux mesures, que le lecteur sentira lui-même sans qu'il soit nécessaire d'y appuyer davantage.

Dans l'écriture on a également égard à cette différence. Ainsi dans la mesure a trois-quatre, on groupe les croches par deux et par quatre, et les doubles-croches par quatre ou par huit; dans la mesure à six-huit, au contraire, les croches sont liées par trois, et les doubles-croches par six. Exemple :



EXERCICES.

On pourra s'aider dans l'exécution de la mesure à six-huit en comptant **1**, **2**, **3** sur chaque temps, c'est-à-dire en comptant chaque croche. On prendra pour chaque temps d'abord une seconde et demie à-peu-près, puis, plus tard, une seconde seulement. Mais on ne la battra qu'à deux temps.



Digitized by Google

Le groupement de trois par trois notes est d'une nature plus légère que celui de deux par deux, et offre une diversion heureuse avec le dernier. L'un est d'ailleurs aussi naturel que l'autre; mais il n'y a que ces deux manières; car grouper les notes par quatre, donne à-peu-près le même résultat que de le faire par deux; les diviser par cinq parties égales, ne se pourrait qu'en groupant deux et trois.

Or, toutes les mesures, quelle que soit leur espèce, de même que tous les temps de ces mesures, ne peuvent se diviser que par l'un de ces deux nombres : *deux* ou *trois*, qui forment ainsi les divisions normales du rhythme.

On a donné le nom de *mesures binaires* à celles composées de deux (ou de quatre) temps; de *mesures ternaires* à celles composées de trois temps. Étendant ces dénominations même aux temps, nous appelerons *temps binaires*, ceux qui se divisent par deux; et *temps ternaires*, ceux qui se divisent par trois, comme le fait la mesure à six-huit.]

7. Comment peut-on diviser les espèces de mesures dont l'usage est rare?

En cinq classes.

[Si nous avons vu les temps représentés tantôt par des blanches, tantôt par des noires, puis par des croches, il en est aussi qui le sont par des rondes, d'autres même par des doubles-croches. — Ce sont ces cinq espèces de temps qui détermineront nos cinq classes de mesures.

Observons que dans celles dont l'indication s'écrit par deux chiffres, comme $\frac{2}{4}$, le chiffre supérieur (numérateur) indique de combien de temps est composée la mesure (puisque la mesure à deux-quatre a deux temps), et le chiffre inférieur (dénominateur), par quelle note ce temps est formé (puisque le 4 représente le quart de la ronde, c'est-à-dire une noire). Le lecteur appliquera cette remarque à toute autre indication semblable.

1. Il y a deux espèces de mesure dont les temps sont des rondes : celle à $\frac{2}{1}$ (deux-un) et celle à $\frac{3}{1}$ (trois-un). La première est composée de deux, la deuxième de trois rondes ou de leurs valeurs.

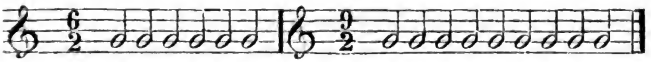
Digitized by Google

Exemple :

2. La grande mesure à deux temps appartient à la classe des blanches. Il y a encore quatre autres espèces ; celles à

$$\frac{3}{2} \quad \frac{4}{2} \quad \frac{6}{2} \quad \frac{9}{2}$$

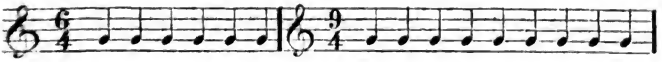
ou leurs valeurs correspondantes. Exemple :

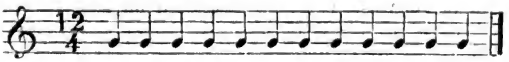


3. La troisième classe renferme les mesures dont les temps sont des noires. — La mesure à quatre temps, celles à deux-quatre et à trois-quatre en font partie. — Voici les trois autres espèces, celles à

$$\frac{6}{4} \quad \frac{9}{4} \quad \frac{12}{4}$$

ou leurs valeurs. Exemple :

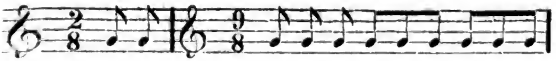




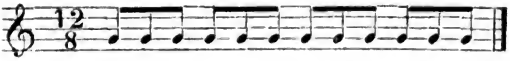
4. Dans les mesures à trois-huit et à six-huit les temps sont des croches. — Il y a encore trois autres espèces, qui sont celles à

$$\frac{2}{8} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{12}{8}$$

ou leurs valeurs. Exemple :



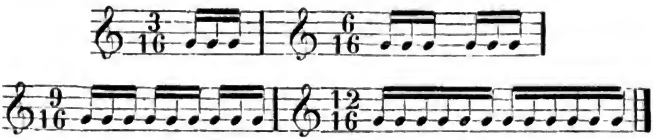
Digitized by Google



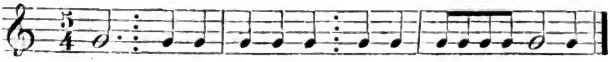
5. Enfin, la cinquième classe renferme les mesures dont les temps sont représentés par des doubles-croches. — Il y en a quatre espèces, qui sont celles à

$$\frac{3}{16} \quad \frac{6}{16} \quad \frac{9}{16} \quad \frac{12}{16}$$

ou leurs valeurs. Exemple :



Il ne nous reste plus que la mesure à *cinq* temps. Exemple :



C'est une réunion des mesures à trois-quatre et à deux-quatre ; mais d'un emploi si rare, que nous n'en dirons pas davantage.

Cela porte à vingt-trois le nombre total des espèces de mesure ; six d'un usage fréquent, et dix-sept qu'on ne trouve que rarement employées.

Les musiciens classent toutes ces mesures en trois catégories ; ils appellent :

1. *Mesures simples*, celles indiquées par un seul chiffre, comme 2, 3, 4.

2. *Mesures composées*, celles contenant des valeurs plus grandes que la ronde, telles que *deux-un*, *neuf-quatre*, etc.

3. *Mesures dérivées* (tirant leur origine des autres mesures), celles contenant des valeurs moins grandes que la ronde, comme *deux-quatre*, *six-huit*, etc.

(Le lecteur pourra ranger, par exercice, toutes les espèces de mesure sous ces trois titres ; cela servirait à le familiariser de plus en plus avec elles. Il pourrait même étendre cet exercice jusqu'à détailler les divisions et sous-divisions qu'offrent les notes pour chaque espèce de mesure.

Digitized by Google

Ainsi la mesure à trois-deux, par exemple, contient trois blanches, six noires, douze croches, etc., ou bien une blanche et quatre noires, etc., etc.

Un autre classement auquel nous tenons beaucoup, parce qu'il prouvera à l'élève que l'accroissement du nombre des espèces de mesure n'a point augmenté les difficultés du rhythme, sera celui de comparer les mesures par la ressemblance qu'elles offrent dans la division de leurs temps.

Le lecteur qui, nous l'espérons, connaît maintenant les mesures à deux et à trois temps, pourra bientôt en dire autant de celle à six-huit; et alors, nous le répétons, à l'aide de ces trois mesures types, toute autre lui deviendra facile à exécuter, en la soumettant à la division rhythmique de l'une d'elles.

Que lui importera, en effet, de diviser la mesure en deux rondes (deux un), en deux blanches (deux), en deux noires (deux-quatre), ou enfin en deux croches (deux-huit); c'est toujours une mesure à deux temps. Il y a seulement à considérer que plus grande est la valeur du temps que l'auteur a choisi pour point de départ, plus il a l'intention de donner un caractère grave à son chant. Ainsi, par exemple, la mesure à deux-un ne s'emploie que pour des cantiques et celle à deux-huit pour des sujets très légers.

Nous connaissons le peu de différence qui existe entre les mesures à quatre et à deux. — Il n'en est point pour la division rhythmique entre la mesure à quatre blanches (quatre-deux) et celle à quatre noires (quatre).

N'est-ce point encore la même chose que la mesure à trois temps soit composée de trois rondes (trois-un), de trois blanches (trois-deux), de trois noires (trois-quatre), de trois croches (trois-huit), ou enfin de trois doubles-croches (trois-seize)? C'est toujours une mesure à trois temps plus ou moins grave.

Et connaissant la mesure à temps ternaires (trois notes par temps), il nous sera tout-à-fait indifférent pour l'exécution, de la voir composée de six croches (six-huit), comme elle l'est habituellement, ou bien de six blanches (six-deux), de six noires (six-quatre), ou même de six doubles-croches (six-seize). Ce ne sera toujours qu'une mesure à deux temps ternaires.

Il ne nous reste donc plus à expliquer que les mesures fort rares à neuf et à douze temps. Or en les considérant comme des mesures à temps ternaires, ce qu'ils sont en effet, nous n'y verrons plus que des mesures à trois ou à quatre temps, chacun de ces temps composé de trois fractions. Et y

Digitized by Google

a-t-il une différence pour nous à ce que ces fractions soient des blanches (neuf-deux), des noires (neuf-quatre, douze-quatre), ou des croches (neuf-huit, douze-huit), ou enfin des doubles-croches (neuf-seize, douze-seize)?

Concluons donc que la difficulté du rhythme ne consiste pas dans la variété des espèces de mesure, mais dans la juste division de ces trois mesures modèles. Loin d'être une difficulté créée à plaisir pour rendre épineuse l'étude de la musique, beaucoup d'entre elles ont pour but d'en varier les effets; or, supprimer ces variétés, serait la priver d'une de ses richesses.]

CHAPITRE X.

Triolets.

1. Qu'est-ce que le *triolet?*

Un groupe de trois notes n'ayant qu'une valeur de deux.

[Quelquefois, dans une mesure à temps binaires, on trouve un ou plusieurs groupes de trois croches, liées ensemble pour la plupart, et surmontées d'un petit chiffre 3. Exemple :

(Romagnési.)

Ce chiffre nous indique que le groupe est un triolet, et que, par cette raison, quoique composé de trois croches, il n'en vaut que deux en durée, c'est-à-dire un temps; et comme les temps doivent être exécutés d'une vitesse égale, il faut donc précipiter le mouvement des trois notes, afin de rendre leur durée semblable à celle de deux croches ou d'une noire.

Le triolet remplace accidentellement un temps binaire par un temps ternaire, qui s'exécute comme tel, afin de réunir l'effet souvent fort agréable des deux espèces.]

Digitized by Google

2. Trouve-t-on des triolets composés par des notes autres que des croches?

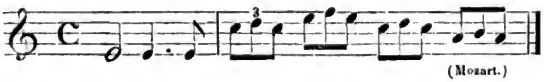
Oui, par des doubles-croches; rarement par des triples-croches, et plus rarement encore par des noires.

[Or, exigeant toujours trois notes de même espèce pour deux, un triolet double-croche présente ainsi la valeur de deux doubles-croches, etc.]

3. Chaque triolet porte-t-il ordinairement l'indication du chiffre 3?

Non.

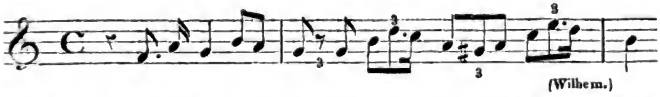
[Dans une suite de triolets, on se contente d'indiquer le premier, en laissant à l'intelligence du lecteur le soin de distinguer les autres par leur forme. Exemple :



(Mozart.)

Quelquefois même on omet entièrement cette indication.

Le point d'augmentation et même les silences peuvent faire partie du triolet. Exemple :



(Wilhem.)

On le trouve aussi, mais rarement, composé d'une noire et d'une croche.]

4. Se trouve-t-il encore, dans les mesures à temps binaires, d'autres groupes dont la valeur soit divisée irrégulièrement?

Oui, le *six-pour-quatre*.

Digitized by Google

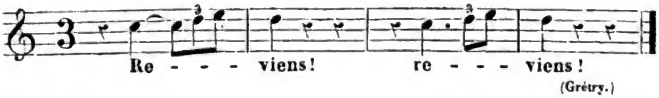
[Groupe dont les notes sont également liées ensemble, et surmontées du chiffre 6. Exemple :

(Haydn.)

Ces six notes ont la durée de quatre doubles-croches.

On les exécute de deux manières : trois par trois, en appuyant sur la première et sur la troisième note ; ou deux par deux, en appuyant sur les première, troisième et cinquième notes.

Dans l'exemple suivant :



(Grétry.)

la première note du triolet de la première mesure est syncopée avec la noire et ne se prononce pas. Elle aurait pu être remplacée par le point, comme nous l'avons indiqué dans le triolet de la troisième mesure, mais l'auteur avec raison a préféré la première manière d'écrire comme plus claire.

Un groupe de neuf notes présente la réunion de trois triolets, et trois triolets produisent le même effet que la mesure à neuf-huit ; quatre triolets sont la mesure à douze-huit. Aussi ces mesures se trouvent-elles souvent transformées en mesures à trois ou à quatre temps, et chaque temps considéré comme un triolet.

On peut parfois aussi rencontrer des groupes inégaux de cinq croches pour quatre, ou de sept doubles-croches pour six. Il faut, pour les exécuter, en hâter le mouvement de manière à ne point altérer pour eux la durée de la mesure, et enfin diviser ces groupes aussi régulièrement que cela est possible pour l'exécution.

Digitized by Google

CHAPITRE XI.

Mouvement.

1. Qu'est-ce que le *mouvement?*

Le degré de lenteur ou de vitesse qu'on donne aux temps d'une mesure.

[Les lettres C, ₵ ou les chiffres $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, etc., indiquent en combien de fractions égales (temps) chaque mesure est divisée; le *mouvement*, de quelle durée doit être chacun de ces temps.

Un chant religieux, un cantique, par exemple, ne peut avoir le mouvement d'une marche ou d'une contredanse. Il s'ensuit que les notes augmentent ou diminuent de durée selon le caractère du morceau où elles sont employées. Ainsi la ronde d'un chant grave n'a plus de rapport, quant à la durée, avec celle d'un chant animé, qui peut quelquefois n'égaler qu'une croche de la première.

Cependant la valeur relative des signes entre eux ne s'en trouve point altérée; car si la note qui représente un temps s'exécute plus vivement dans un mouvement que dans un autre, les fractions de cette note ou de ce temps suivront nécessairement la même marche.

Les mouvements lents conviennent généralement à la musique d'un caractère grave ou triste; ceux vifs, animés, à la musique gaie; mais le langage de la douleur ou du désespoir pouvant prendre également une expression véhémente, il n'existe point de règles positives à cet égard.]

2. Comment peut-on diviser les mouvements?

En trois classes principales: mouvements *lents*, *modérés* et *vifs*.

Digitized by Google

[Dans ces trois classes viennent naturellement se ranger des mouvements intermédiaires qui ne sont que de légères modifications à ces trois genres principaux.]

3. Comment indique-t-on les différents mouvements?

Par des mots italiens, placés au commencement de chaque morceau de musique.

[Tels sont par exemple :

Adagio, qui marque un mouvement *lent*;
Andante, signifiant *modéré*;
Allegro, *vif*;
Largo, *très lent*;
Presto, *très vif*.

L'usage de termes italiens employés pour notre musique nationale (ils le sont de même dans toute la musique européenne) semblera peut-être bizarre. Pour s'en rendre raison, que le lecteur veuille bien nous suivre dans une petite digression.

Ainsi qu'une grande partie des sciences, la musique a dû sa renaissance à l'Italie; mais cette branche en particulier y fit des progrès si rapides, que dès les dix-septième et dix-huitième siècles elle y brillait du plus vif éclat. De là elle étendit ses rayons sur toute l'Europe musicale, et bientôt chaque cour dût avoir un opéra italien.

Alors aussi la langue italienne, regardée par sa sonorité comme étant la plus apte à la perfection du chant, fut généralement adoptée comme langue musicale, et de célèbres compositeurs, tels que Hændel, Mozart, etc., créèrent leurs immortels ouvrages sur un texte italien. D'un autre côté, ces œuvres devant s'exécuter par des artistes venus d'Italie, ce fut dans leur langue qu'on donna les remarques particulières qu'exige l'exécution de tout morceau de musique.

On avait d'abord indiqué par les mots *menuet*, *gigue*, *courante*, etc. (sortes de danses) le mouvement de la pièce musicale, sans que pour cela elle prît le caractère de ces danses; mais peu à peu ces indications furent définitivement remplacées par celles usitées aujourd'hui, s'étant

Digitized by Google

maintenues même après le temps où l'on se fut aperçu que la musique pouvait encore avoir du charme avec des paroles françaises ou allemandes.

C'est ainsi qu'on a également conservé la nomenclature latine dans diverses branches du savoir, afin d'en rendre l'entendement et les progrès plus faciles. La même raison fait préférer les indications italiennes pour la musique, afin de lui conserver son caractère d'universalité.]

4. Comment peut-on donner au mouvement une durée positive?

Par l'emploi du *métronome*.

[Les termes italiens ne pouvant indiquer que d'une manière vague la durée du mouvement, on a long-temps cherché un instrument qui rendit cette durée positive par un battement régulier. Le métronome est ce pendule musical avec lequel il est possible de préciser toute nuance.

Différents chronomètres ou métronomes avaient été successivement inventés depuis environ un siècle; mais aucun de ces instruments n'ayant su réunir toutes les qualités nécessaires à son emploi, ils ont cédé la place à celui perfectionné, il y a à peu près vingt ans, par le mécanicien Mælzel de Vienne. Adopté par l'académie des Beaux-Arts, les membres de cette académie ainsi que des professeurs distingués s'engagèrent dès-lors à s'en servir pour les indications des mouvements dans leurs œuvres.

Le métronome, dont la construction se base sur le principe ordinaire de l'horlogerie, fait mouvoir un balancier dont les battements sont fortement perceptibles à l'oreille. On peut, au moyen d'un contre-poids mobile, adapté à la tige de ce balancier, ralentir ou précipiter le mouvement à volonté : le ralentir, en remontant le contre-poids, jusqu'à n'obtenir que 50 vibrations à la minute; et, lorsqu'on le redescend, précipiter ces vibrations et porter leur nombre jusqu'à 160 dans le même espace de temps. — Cette échelle, augmentée depuis par

Digitized by Google

M. Wagner neveu (à qui M. Mælzel en a confié l'exécution à Paris) porte depuis le chiffre 40 jusqu'à celui 208.

Sur la surface du petit instrument pyramidal devant laquelle se meut le balancier, se prolonge, de haut en bas, l'échelle ci-contre, qui, donnant trente-neuf indications différentes, permet autant de fois de changer le mouvement des temps d'une mesure, selon une division différente de la minute. Ces degrés ont été prouvés suffisants pour toute espèce d'indications possibles.

Ainsi lorsqu'un compositeur a marqué au commencement d'un morceau de musique

Métron. ♩ = 60

c'est dire à l'exécutant qu'en mettant le balancier sur le chiffre 60, il aura ce nombre de battements par minute (conséquemment un par seconde), et que chaque battement indiquera la durée d'une noire ou d'un temps (c'est-à-dire une noire par seconde).

Le battement présente un temps de la mesure. Et comme les temps peuvent se former par les cinq premières espèces de notes (rondes, blanches, noires, croches et doubles-croches), ce battement peut également, selon la division de la mesure, être indiqué par l'une ou l'autre des cinq notes, et même, dans les temps ternaires, par des notes pointées. Ainsi on trouve alternativement 𝅗𝅥 = 60, 𝅗𝅥. = 60, ♩. = 60, etc., sans que pour cela il soit besoin de plus de trente-neuf battements différents.

Le compositeur donne encore parfois une indication autre que celle d'un temps, c'est-à-dire celle de la moitié, du huitième de la mesure, ou même de la mesure entière ; il peut semblablement indiquer, par un demi-temps, celui donné par un mouvement plus lent encore que le chiffre 40, et augmenter ainsi considérablement le nombre de ces mouvements.

Digitized by Google

Si l'on veut se faciliter la conception d'une division exactement égale, on a la faculté de subdiviser la mesure en autant de fractions qu'on le désire, et de donner un battement à chacune de ces fractions; puis, peu à peu, de diviser par temps, et par demi-mesure dans la mesure à quatre, et enfin de n'indiquer que le commencement de chaque mesure, afin de s'habituer à se passer du métronome dans la suite du morceau.

Voici pour le métronome ordinaire. Maintenant il en existe un autre (appelé le grand métronome et dû à M. Wagner) qui, au moyen d'un nouveau mécanisme également simple et s'adaptant au premier, marque par un son de cloche chaque temps fort, qu'il soit à deux, à trois ou à quatre temps, ou même à six-huit; indication précieuse pour l'élève, puisque non-seulement il en obtient la juste division de la mesure, mais encore la séparation d'une mesure avec une autre (1).

L'usage de cet instrument n'est encore ni assez répandu, ni assez apprécié. Par lui le compositeur peut transmettre l'expression exacte de ses idées à des pays éloignés, à la postérité. Les dispositions de l'homme sont par trop divergentes pour que sans indication positive la même pièce musicale ne puisse changer de mouvement, on peut presque dire de caractère chez chaque exécutant. — Mais le besoin de cette indication se fait d'autant plus vivement sentir que plusieurs pièces de musique, portant le même mot italien pour terme de mouvement, ne se ressemblent souvent aucunement dans la durée de l'exécution, parce qu'il a plu à l'auteur, par exemple, de presser tel allegro plus que tel autre.

Afin que sans métronome on puisse conserver néanmoins une idée approximative du mouvement que l'auteur a voulu

(1) Le prix du métronome simple, selon sa grandeur et sa plus ou moins élégante confection, est de 25 à 34 francs; celui marquant le temps fort, de 40 fr. — Chez M. Wagner neveu, rue du Cadran, n. 39.

Digitized by Google

donner à sa composition, on continue à faire précéder l'indication métronomique du terme italien, et l'on écrit, par exemple:

Moderato, Métr. ♩ = 60.

Lorsque le lecteur trouvera une semblable indication, il pourra, en l'absence du métronome, par la comparaison à la minute et à la seconde de la fraction qu'elle représente, se former, avec moins de certitude à la vérité, une idée du mouvement demandé, puisque les battements des pendules indiquent également une fraction de la minute (soit la seconde ou une autre).

S'il n'y a pas d'indication métronomique, le lecteur pourra prendre pour la durée d'un temps de la mesure (par quelque note que ce temps soit représenté) le chiffre que nous donnons dans le tableau ci-après. Nous y avons indiqué un terme moyen entre les chiffres marqués pour chaque mouvement par les différents maîtres.

Noms italiens des mouvements principaux. interméd.	Significations.	Indication métronomique approximat.	Valeur approximative de cette indication.
LARGO.	Mouvement très lent.	Métr. = 44. par temps.	Une seconde et demie par temps.
LARGHETTO.	Moins lent que *largo*.		
ADAGIO.	Mouvement lent.	Métr. = 60. par temps.	Une seconde par temps.
ANDANTINO (ou AND°).	Plus lent qu'*andante*.		
ANDANTE.	Mouvement modéré.	Métr. = 84. par temps.	Trois-quarts de seconde par temps.
TEMPO GIUSTO (*djousto*).	Moins lents qu'*andante*.		
MODERATO.			
ALLEGRETTO (ou ALL°).	Moins vif qu'*allegro*.		
ALLEGRO (ou ALL°).	Mouvement vif.	Métr. = 120. par temps.	Demi-seconde par temps.
PRESTO.	Mouvement très vif.	Métr. = 184. par temps.	Tiers de seconde par temps.
PRESTISSIMO.	Le plus vif.		

Digitized by Google

Le tableau ci-dessus ne contient que le nom des principaux mouvements; il en est encore d'autres en usage. Parmi ces derniers, il y en a quelques-uns qui se joignent adjectivement à ceux déjà expliqués et qui les modifient, c'est-à-dire les rendent plus lents ou plus vifs (tels sont *poco*, peu; *più*, plus: *poco allegro*, *più lento*); — d'autres y ajoutent en plus une qualité d'expression que le métronome ne saurait indiquer (*sostenuto*, soutenu: *andante sostenuto*). — Il est ensuite des termes employés substantivement (comme *maestoso*, majestueusement, etc.) qui, quoique n'ayant qu'une signification relative à l'expression, supposent néanmoins en même temps le mouvement dans lequel on les emploie.

Ces termes se placent, ainsi que nous l'avons dit, au commencement de chaque morceau; mais employés dans le courant de ce dernier, ils viennent accidentellement en modifier le mouvement pendant une ou plusieurs mesures, ou pendant toute une partie.

Le lecteur trouvera ci-après la liste de ces expressions les plus usitées, rangées alphabétiquement, afin d'y pouvoir référer en cas de besoin.

Accellerando, en accélérant.

Ad libitum (latin), à volonté, en ralentissant un passage.

Agitato, agité. *Allegro agitato.*

Alla marcia, mouvement de marche.

Alla polacca, mouvement et caractère semblable à celui d'une danse vive, appelée polonaise.

Alla stretta, presser le mouvement.

Allentando, en ralentissant.

A piacere, même signification qu'*ad libitum.*

Assai, beaucoup, très. *Largo, allegro*, ou *presto assai.*

A tempo, reprendre le mouvement primitif.

Cantabile, mouvement lent, d'une douceur expressive.

Comodo, à l'aise, sans se presser.

Con moto, plus animé. *Allegro con moto.*

Grave, même mouvement que *largo.*

Grazioso, employé substantivement indique un mouvement modéré.

In istesso tempo, reprendre le mouvement primitif.

Lento, lent. Mouvement semblable au *largo.*

Digitized by Google

Maestoso indique isolément un mouvement modéré, d'un caractère noble.

Moderato, modéré. *Allegro moderato.*

Molto, beaucoup, très. *Allegro molto*, très vif (égal a *presto*). *Molto adagio*, ou *adagio di molto, adagio* ralenti.

Non molto
Non tanto } pas trop. *Non tanto*
Non troppo
allegro. Allegro ma non troppo.

Quasi, presque. *Allegro quasi andante.*

Più, plus. *Più lento; più presto.*

Poco, peu. *Poco adagio*, plus lent qu'*adagio; poco allegro*, moins vif qu'*allegro. Un poco agitato.*

Rallentando (par abréviation *rallent.* ou *rall.*), plus lent, en ralentissant.

Rilasciando, en ralentissant.

Risoluto, résolu, animé. *Allegro risoluto.*

Ritardando (*ritard.*), plus lent, en retardant.

Sempre, toujours. *Sempre più agitato.*

Senza tempo, sans observer de mouvement.

Siciliano, pastorale d'un mouvement lent.

Slargando, en ralentissant.

Sostenuto, soutenu. *Andante sostenuto*, plus lent qu'*andante*. *Largo, adagio sostenuto.*

Stretto, serré; presser le mouvement.

Stringendo, presser le mouvement de plus en plus.

Tardo, mouvement semblable au *largo*.

Tempo di marcia, mouvement de marche.

Tempo di minuetto, mouvement modéré comme *l'andante*.

Tempo primo (*tempo I°*), revenir au mouvement primitivement indiqué.

Tempo rubato, sans suivre le mouvement.

Vivace, vif, brillant. *Allegro vivace*
Vivacessimo, très vif.

Il est encore d'autres expressions qui, se rapportant plus directement à l'intonation qu'au rhythme, trouveront leur explication au chapitre XVI (*Expression*).

Quant à la prononciation de ces différents mots, on doit préférer celle de la langue à laquelle on les a empruntés.

Digitized by Google

RÉCAPITULATION.

Arrivés à la fin des explications d'une partie aussi importante que celle du rhythme, le lecteur, avant d'aller plus loin, voudra bien s'arrêter un instant avec nous. Et, tel qu'un voyageur fatigué qui, au milieu d'une montagne qu'il gravit, se retourne pour contempler le chemin difficile qu'il a déjà parcouru, afin de s'encourager pour celui qui reste encore à franchir, qu'il jette de même un regard en arrière pour se rendre compte des progrès qu'il a faits ; qu'il se scrute pour connaître les parties dont la compréhension serait restée incomplète pour lui, afin d'y revenir et de s'en rendre maître.

Ayant ainsi consolidé la base de l'édifice, nous pouvons nous promettre une récompense prochaine, et nous élancer vers notre but avec de nouvelles forces.

Le rhythme a une telle influence sur nous qu'il exerce un souverain pouvoir sur un grand nombre de nos sensations. N'est-ce point, ainsi que le dit un savant auteur (1), le rhythme monotone du tambour qui délasse le soldat dans sa marche en la réglant ? n'est-ce pas encore lui qui aide une personne délicate à supporter la fatigue de la danse pendant toute une nuit ? Enfin l'intermittence régulière du pouls et de la respiration ne nous prouve-t-elle pas assez que le rhythme est un des premiers besoins de l'économie humaine ?

Cependant tous les hommes ne le conçoivent point avec la même facilité, et on dit avec raison qu'on naît avec le sentiment du rhythme comme avec la qualité de poète. En effet, chez plusieurs cette perception est toute naturelle, tandis que chez d'autres elle n'est que le résultat d'un travail plus ou moins long.

Si le rhythme est la condition première de tout chant quelconque, son influence se fait encore bien plus vivement sentir dans la réunion de plusieurs voix, de plusieurs instruments, ou des uns et des autres ensemble. Ecoutez un orchestre exécuter un morceau d'harmonie : ne semble-t-il

---

(1) M. Colombat de l'Isère. — Il est important pour l'humanité, et particulièrement intéressant pour le musicien, de savoir que ce savant médecin, par divers moyens, et principalement par l'effet d'exercices rhythmiques, est parvenu à guérir le bégaiement le plus invétéré.

Digitized by Google

pas que ce soit l'effet d'une seule volonté qui fasse vibrer tant d'instruments divers ?

Récapitulons maintenant. Qu'est-ce que la mesure? — Qu'est-ce qu'un temps ? — Tout le rhythme est contenu dans la réponse à ces deux questions.

On a dû remarquer avec quelle justesse, quelle régularité les notes pouvaient représenter les divisions et subdivisions les plus exiguës des temps et des mesures ; mais ce n'étaient encore que des fractions paires (des moitiés, des quarts, des huitièmes, etc.), et il fallait aussi en obtenir d'impaires. Or deux signes, le point et la liaison, permettent de reproduire les plus grandes comme les plus petites d'entre elles.

Nous avons vu que les temps forts alternent avec les temps faibles, et cette variation qui existe dans le caractère des temps, mérite toute notre attention. Pourquoi en est-il ainsi? C'est que le rhythme ne consiste point seulement dans la différente durée des sons, mais encore dans leur plus ou moins grande intensité; c'est que la variété est une nécessité de notre nature, et qu'une intensité des temps toujours la même ferait naître la fatigue ou l'ennui.

Il ne nous est point encore permis de jouir de tout l'agrément que peut procurer, dans l'exécution successive de plusieurs morceaux, cette variation des mesures ou des temps binaires dans les uns, et ternaires dans les autres. Mais plus nous avancerons, plus nous saisirons ces diverses nuances, et alors nous approcherons de la récompense de nos travaux.

Le triolet, ce temps ternaire employé parmi les temps binaires, a un caractère trop marquant pour que nous ayons pu l'oublier ; et dès-lors, le six-pour-quatre, dont l'exécution de deux par deux notes présente une nuance encore plus délicate, nous deviendra sensible par la compréhension du triolet simple.

L'effet produit par la syncope a de même dû se graver facilement dans notre mémoire, car elle seule a le pouvoir insolite de changer un temps faible en un temps fort. — Examinons si nous sommes capables de la bien exécuter.

Reste encore l'emploi des silences, qui doit nous être aussi familier que celui des notes ; car c'est une partie importante de la notation en ce que sa non-observation rend impossible l'exécution simultanée de plusieurs parties de chant ou d'instrument.

Digitized by Google

En définitive, considérons combien le principe de grouper les notes par deux ou par trois s'est peu à peu agrandi et comme toute la division rhythmique est venu se reposer sur lui. Rappelons-nous quelles sont les mesures qui appartiennent à ces deux divisions, et comment sont disposés chez elles les temps forts et faibles ou les fractions qui les composent; enfin, quelles sont les nuances qui distinguent ces mesures entre elles, car c'est là tout le travail qu'exige le rhythme.

C'est en ralentissant sa marche par des mesures longues où le temps fort ne se fait sentir que de loin en loin, ou en précipitant le retour de ce temps fort pour imprimer un caractère plus énergique à la musique que le rhythme a produit les différentes espèces de mesures dont nous devons avoir appris l'effet et la différence.

Les diverses espèces de mouvements qui viennent enrichir le domaine du rhythme, en ont aussi accru les difficultés. Et si l'on s'est étendu, un peu longuement peut-être, sur cet article qui fait l'objet du dernier chapitre, c'est que de toutes les parties de la musique celle-ci est assurément la plus vague, et partant, la plus difficile. Cette difficulté ne réside point dans l'exécution d'une note brève ou de ses fractions plutôt que dans celle d'une note longue, mais elle existe d'abord dans la régularité constante qui doit présider à l'exécution d'un morceau vif succédant à un morceau lent, et *vice versâ*, et cela sans que la fin d'une pièce diffère de son commencement; puis ensuite et principalement dans ce que les indications de mouvements employées par les compositeurs, n'offrant rien de positif, ce vague qui règne dès le point de départ fait ralentir ou précipiter peu à peu le mouvement sans qu'on s'en aperçoive, et le caractère de la musique s'en trouve totalement altéré. Mais le métronome est venu porter la clarté dans ce qui n'était qu'incertitude.

Or maintenant que nous quittons la partie du rhythme pour passer à celle de l'intonation, l'élève courageux ne doit point discontinuer de s'y exercer; la connaissance parfaite de ces deux parties constitue un bon musicien. Tout morceau de musique quelconque (en éloignant d'abord ceux qui renfermeraient de trop grandes difficultés), peut désormais lui servir d'exercice. Il doit peu à peu parvenir à ce point d'instruction qu'à la simple audition il puisse reconnaître quelle est l'espèce de mesure qui s'exécute et quel en est le caractère.

Digitized by Google

CHAPITRE XII.

Mélodie. — Formation des gammes.

1. Qu'est-ce que la *mélodie?*

Une succession de sons agréables.

[En examinant plus haut l'air de *Henri quatre,* nous avons vu que la durée irrégulière des sons constituait le rhythme; maintenant, en le considérant sous le rapport mélodique, nous appellerons chant ou mélodie la succession de ses différents sons. Toute musique, à peu d'exceptions près, a ces deux qualités : elle ne manque de rhythme que lorsque les sons d'un chant sont tous d'une durée égale; nous expliquerons plus tard quand elle n'est point mélodique.]

2. En quoi consiste une mélodie quelconque?

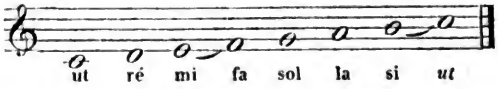
Dans l'emploi des tons de la gamme.

[Toute mélodie n'est que la succession régulière ou irrégulière des sept tons de la gamme ou de leurs octaves.]

3. Qu'est-ce que la *gamme?*

L'échelle régulière des tons contenus dans une octave.

[Nous savons que la gamme d'*ut*, qu'on appelle aussi gamme naturelle, consiste dans les sept notes suivantes, auxquelles on ajoute l'*ut* de l'octave supérieure pour complément :



Digitized by Google

Nous devons aussi nous rappeler qu'elle contient cinq tons et deux demi-tons, ces derniers placés l'un de la troisième à la quatrième note, et l'autre de la septième à la huitième ou celle qui recommence la nouvelle octave.

Les Grecs appelaient *Tétracorde* une succession de trois tons et d'un demi-ton. Guido ayant réuni deux tétracordes pour former notre gamme, il en est résulté deux demi-tons dans cette gamme, un à la fin de chaque tétracorde.]

4. Combien y a-t-il d'espèces de gammes?

Autant que de tons.

[Ce qui élève leur nombre à douze.

Demandez à diverses personnes de chanter la gamme sans leur donner une intonation positive, chacune d'elles, selon la nature de sa voix, pourra prendre un ton différent comme point de départ sans que pour cela l'exécution en soit moins régulière. Ainsi il n'y aura d'autres variations dans l'exécution de ces diverses gammes que celles d'être plus élevées ou plus graves les unes que les autres.

Nous voyons par là que quel que soit le ton par lequel commencent les gammes, elles reposent toutes sur le même principe, qui est celui de contenir un demi-ton de la troisième à la quatrième note, et un autre de la septième à la huitième.]

5. Comment appelle-t-on la note qui sert de point de départ à une gamme?

La *tonique*.

[Parce qu'elle indique la base donnée à une succession de tons, succession qu'on pourrait appeler une famille. Chaque ton possède ainsi la sienne, à laquelle, par extension, on a également donné le nom de *ton*; ainsi on dit : *le ton d'ut*, *le ton de ré*, non-seulement pour désigner la note que ce mot indique, mais

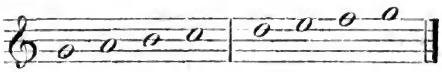
Digitized by Google

encore la gamme entière dont chacun de ces tons est la tonique.]

6. Comment forme-t-on les gammes autres que la gamme naturelle ou gamme d'*ut*?

Par l'emploi des dièses et des bémols.

[Car toutes les gammes, quelle que soit la note qui leur serve d'intonation, doivent pouvoir être notées. Supposons qu'une des personnes que nous avons invitées à chanter la gamme ait pris *sol* pour intonation au lieu d'*ut*, il faudrait, pour écrire cette nouvelle gamme, partager ses deux tétracordes de la manière suivante :

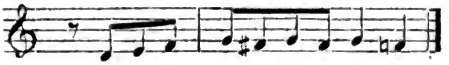


Examinons si cette gamme est semblable à celle d'*ut*, quant à sa construction.— Ici, le premier tétracorde est le deuxième donné par la gamme d'*ut*; or, comme celle-ci renferme déjà un demi-ton de la septième à la huitième, ces deux notes, devenant les troisième et quatrième de la nouvelle gamme, notre premier tétracorde s'y trouve régulièrement formé. Dans notre second tétracorde, les deux dernières notes (septième et huitième de la gamme de *sol*), représentant les quatrième et cinquième notes de la gamme d'*ut* construite à une octave supérieure, il existe conséquemment entre ces deux notes un ton entier, et le demi-ton se trouve entre la sixième et la septième notes. Il est donc nécessaire, pour construire régulièrement la gamme de *sol*, de transposer à leurs places ce ton et ce demi-ton qui n'y sont point, et cela s'opère enhaussant le *fa* d'un demi-ton, c'est-à-dire, en marquant un dièse devant le *fa*. Par ce moyen, nous avons obtenu un ton entier de la sixième à la septième note, et le demi-ton se trouvant de la septième à la

Digitized by Google

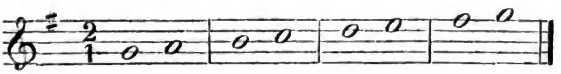
huitième, notre second tétracorde devient également complet et régulier.

Dans une mesure, un dièse placé devant une note altère toutes celles du même nom renfermées dans cette mesure, à moins qu'un bécarre ne vienne en détruire l'effet ; ainsi dans le passage suivant :



le dièse agit également sur le premier et le second *fa* ; le troisième ne redevient *naturel* que par l'effet du bécarre. Mais avec la mesure cesse l'effet du dièse, et si le *fa* ne redevenait naturel que dans la mesure suivante, le bécarre serait superflu.

Or, dans tout le courant d'un morceau écrit avec les tons de la gamme de *sol*, le *fa dièse* étant considéré comme un ton régulier de cette gamme, est constamment employé tel, et ne redevient naturel qu'accidentellement, ainsi qu'il ne peut se trouver diésé que momentanément dans un morceau écrit avec les tons de la gamme d'*ut*. C'est pour cette raison qu'on se contente de placer ce dièse entre la clef et l'indication de la mesure d'un morceau :



afin de montrer que son effet subsiste pendant toute sa durée, et ne peut être altéré qu'accidentellement. Pour que le lecteur se souvienne de cet effet, on le répète au commencement de chaque ligne après la clef.

Et ce dièse au commencement d'un morceau est l'indication certaine que, d'après l'expression usuelle, il est écrit *en sol*.

Voilà comment s'est constitué le ton de *sol*, et toutes les autres gammes suivent la même marche pour leur construction.]

Digitized by Google

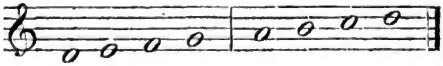
7. Dans quel ordre se suit la formation des tons ou gammes?

De tétracorde en tétracorde.

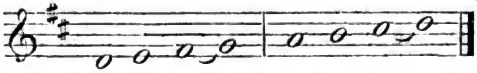
Nous avons pu remarquer que la gamme de *sol* commençait au second tétracorde d'*ut*. Il en est de même pour toutes les gammes, la subséquente commençant toujours par le second tétracorde de celle qui la précède.

C'est une marche indiquée par la nature. La gamme prenant sa tonique cinq tons plus haut que celle qui l'a précédée, contracte avec cette dernière un proche lien de parenté. Classer les familles de ton d'après l'ordre suivi pour leur tonique dans la gamme d'*ut*, serait agir contrairement à la nature, le ton de *ré* ayant plus de rapport avec le ton de *sol* qu'avec celui d'*ut*.

C'est le *ré* qui commence le second tétracorde de *sol*. En transposant la gamme d'une octave plus bas, elle figurerait ainsi :



Le *fa dièse*, que nous allons supposer après la clef, a déjà régularisé le premier tétracorde en plaçant le demi-ton de la troisième à la quatrième note ; mais dans le second tétracorde le demi-ton naturel se trouve de *si* à *ut*, comme nous le savons. Il faut donc diéser l'*ut* pour transposer le demi-ton de la septième à la huitième note, et l'ordre se trouvera rétabli. Ainsi nous aurons deux dièses à marquer au commencement de cette gamme, afin d'indiquer que c'est celle du ton de *ré*. Exemple:

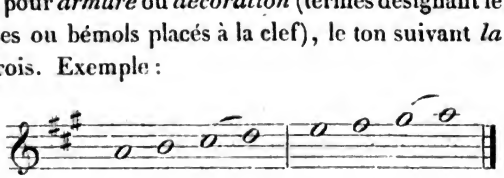


A mesure que nous avancerons, le ton suivant prendra toujours un dièse de plus; et, en continuant jusqu'à ce que ce nombre s'élève à six dièses, on sautera toujours successive-

Digitized by Google

ment de cinq en cinq tons plus haut, afin de trouver leur tonique.

Ainsi le ton de *la* suit celui de *ré*, puisqu'il commence cinq tons plus haut, et que le second tétracorde de ce dernier a *la* pour première note ; et comme le ton de *ré* prend deux dièses à la clef pour *armure* ou *décoration* (termes désignant le groupe de dièses ou bémols placés à la clef), le ton suivant *la* doit en avoir trois. Exemple :



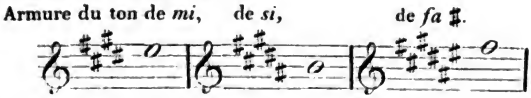
Les altérations à faire se trouvent toujours dans le second tétracorde, car celles dont le premier avait besoin ont déjà été nécessitées par la gamme précédente. Le demi-ton d'*ut* à *ré* a été établi pour le ton de *ré*. Dans le second tétracorde du ton de *la*; le demi-ton se trouve entre *fa dièse* et *sol*, au lieu d'être placé entre *sol* et *la*; pour le transposer, il faut diéser le *sol*; alors celui-ci, haussé également d'un demi-ton, laisse un ton entier entre lui et le *fa* haussé, et le demi-ton se trouve rétabli entre *sol dièse* et *la*, ici septième et huitième notes.

Si dans le ton de *sol* le dièse à la clef indique que le *fa* est diésé tout le long du morceau, il est clair que dans les tons suivants les dièses ajoutés à la clef produiront le même effet. Ainsi *fa* et *ut* seront constamment diésés dans le ton de *ré*; *fa*, *ut* et *sol* dans celui de *la*, à moins qu'un bécarre ne vienne changer cette disposition.

La formation des gammes qui suivent celles-ci devra être exécutée par le lecteur. Ce travail, sans difficulté s'il a remarqué que la note à diéser pour la nouvelle gamme est toujours la septième, lui sera d'un grand secours par la suite. Ainsi de lui-même il cherchera la raison qui exige quatre dièses pour le ton de *mi*, cinq pour celui de *si*, et six enfin pour celui de

Digitized by Google

fa dièse; puis également pourquoi les dièses de ces trois espèces de tons sont ainsi placés :



Il en écrira les gammes, en les raisonnant d'après les exemples faits sur celles précédemment données, et, en définitive, il apprendra par cœur dans quel ordre ces six gammes se suivent, quel est le nombre de dièses nécessaires à chacune d'elles, et comment ces dièses, dans leur succession, doivent se placer sur la portée.]

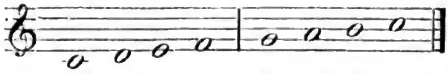
8. Combien de gammes peut-on former par l'emploi des bémols?

Six; autant que par celui des dièses.

[En les plaçant de cinq en cinq tons en descendant, contrairement à la marche suivie pour les dièses.

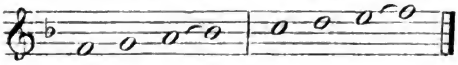
La gamme chromatique ayant douze intonations différentes, nous devons conséquemment posséder aussi douze familles de tons.

En reprenant la gamme d'*ut*



pour point de départ, nous commencerons la première gamme bémolisée avec l'armure d'un bémol, qui a pour tonique *fa naturel*; et remarquons qu'à l'inverse du mode employé pour les dièses, ce *fa* est la dernière note du premier tétracorde du ton d'*ut*, au lieu d'être la première du second tétracorde.

Voyons maintenant pourquoi cette gamme de *fa*



a besoin d'un bémol à la clef.

Digitized by Google

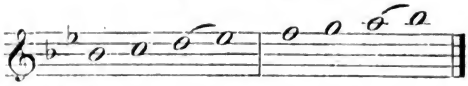
Si dans les gammes diésées nous avons toujours trouvé le premier tétracorde préparé par la gamme précédente, ici, suivant une marche rétrograde, cette préparation existera dans le second tétracorde, tandis que le premier deviendra celui qui doit se régulariser. En effet, le dernier tétracorde de notre présente gamme, devant avoir un demi-ton entre ses deux dernières notes, se trouvait le posséder déjà dans la gamme d'*ut* à l'octave inférieure, où il formait la fin du premier tétracorde. Mais dans celui qui commence notre gamme à un bémol, le demi-ton ne s'y trouvant point, puisqu'il existe entre *si* et *ut*, point de jonction des deux tétracordes, il faut, pour le mettre à sa place, le descendre ; et cela s'opère en baissant le *si* par un bémol, qui rétablit en même temps dans cette nouvelle gamme le ton entier qui doit exister entre *si* et *ut*.

Le bémol placé à la clef a, comme le dièse, le pouvoir d'affecter toutes les notes placées sur la même ligne que lui : il les baisse d'un demi-ton. C'est afin d'éviter la fréquente répétition de ces signes ♯ et ♭, qu'on est convenu de les placer une fois pour toutes à la clef; et autant il y a de dièses ou bémols à cette clef, autant il y a de notes à élever ou à baisser dans tout le courant du morceau.

Il n'y a que le bécarre qui puisse venir momentanément détruire l'effet d'un de ces signes. Le bécarre, ainsi que le dièse et le bémol, exerce son influence sur toutes les mêmes notes renfermées dans une mesure, tant qu'une de ces notes ne prend pas un nouveau signe altératif. Son effet cesse également avec la mesure, et, s'il doit continuer encore dans la mesure suivante, on le trouve indiqué de nouveau.

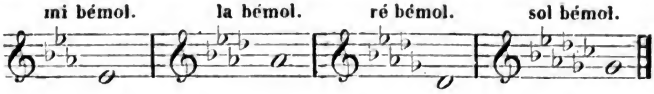
La gamme suivante commence par *si*, dernière note du premier tétracorde de la gamme de *fa* ; et comme ce *si* a été bémolisé, et que le nouveau ton prend le *si bémol* pour point de départ, c'est-à-dire pour tonique, il s'appelle par conséquent gamme ou ton de *si bémol*.

Digitized by Google



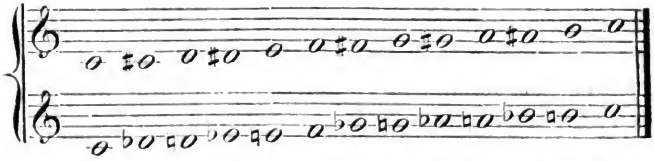
Dans la gamme précédente le demi-ton se trouvant entre *mi* et *fa* (quatrième et cinquième notes) nous avons dû le descendre pour celle-ci en baissant le *mi*. Le second tétracorde y étant déjà disposé, nous ne nous en occuperons plus.

Dans chaque gamme que l'on formera en ajoutant un nouveau bémol, la note à baisser sera toujours la quatrième de la nouvelle gamme. Ainsi le lecteur saura maintenant comment se rendre compte de la manière dont celles de



se sont successivement formées, et pourquoi il a fallu augmenter le nombre des bémols.

Comparons la dernière gamme de la série des tons en bémols avec la dernière de ceux en dièses, et nous trouverons qu'à cette différence près qui existe par exemple entre *ut dièse* et *ré bémol*, ces deux gammes sont les mêmes. D'ailleurs cette différence étant nulle pour la plupart des instruments (quoique existant dans la nature), nous regarderons les deux gammes suivantes comme semblables :



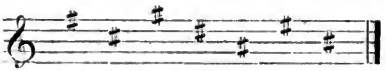
Il serait encore possible de former une nouvelle gamme avec sept bémols, et une autre avec sept dièses :

Digitized by Google

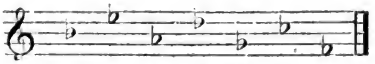
mais la gamme d'*ut bémol* (sept bémols à la clef) est la même que celle de *si* (cinq dièses); et la gamme d'*ut dièse* (sept dièses) est la même que celle de *ré bémol* (cinq bémols).

On pourrait même continuer la formation des gammes en plaçant après la décoration de sept bémols le *si double bémol*, etc., et après les sept dièses, le *fa double dièse*, etc.; mais cela ne se pratique pas. Nous devons même ajouter pour la satisfaction du lecteur que les tons ayant plus de quatre dièses ou quatre bémols à la clef, sont très rarement employés.

Ainsi que pour les tons diésés, on doit retenir l'ordre dans lequel se suivent les tons bémolisés, et savoir par cœur combien il faut de bémols pour chaque ton; cela est important dans une foule de circonstances. A cet effet, gravons dans notre mémoire les positions successives qu'occupent les dièses :



Puis celle des bémols qui prennent une marche régulièrement rétrograde :



et faisons la remarque qu'il ne peut y avoir de dièse ou de bémol à la clef, sans que celui ou ceux qui le précèdent n'aient été nécessités; car le dièse *sol* ne peut pas se trouver à la clef sans avoir été précédé par les dièses *fa* et *ut*; ni le bémol *la* sans ceux de *si* et de *mi*. Si donc il y a un dièse, c'est *fa*; deux, *fa* et *ut*; trois, *fa*, *ut*, *sol*, etc.; s'il y a un bémol, c'est *si*; deux, *si* et *mi*; trois, *si*, *mi*, *la*, etc.

On a donné divers moyens pour aider la mémoire à retenir cette succession de dièses et de bémols ainsi que les tons qu'ils indiquent. Le meilleur, à notre avis, est de savoir raisonner

Digitized by Google

leur emploi ; la mémoire retient aisément ce qu'une fois l'esprit a saisi.

Au reste, pour connaître dans quel ton se trouve écrite telle pièce dont la clef est armée d'un nombre plus ou moins grand de dièses, il suffit de se rappeler que l'octave de la tonique est toujours un degré plus haut que le dernier dièse ; ainsi ayant trois dièses à la clef, et le dernier étant *sol, la* se trouve en effet être l'octave et la tonique du ton qui a trois dièses pour armure. Avec quatre dièses, *ré dièse* est le dernier et *mi* la tonique ; ainsi de suite.

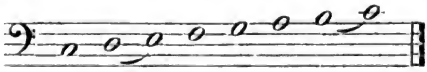
Dans les tons bémolisés, il faut suivre une autre marche : l'avant-dernier bémol à la clef indique le degré qu'occupe la tonique. Avec trois bémols pour armure, l'avant-dernier bémol est *mi : mi* est aussi notre tonique ; avec quatre, c'est le *la*, etc.

Il n'est sans doute point nécessaire de dire au lecteur que les dièses et bémols exercent une égale influence sur les octaves inférieures et supérieures à celles que nous avons données pour modèles ; car dans un ton quelconque on peut parcourir presque tout le clavier.]

9. Les clefs de *fa* et d'*ut* ne changent-elles pas la position des dièses et bémols ?

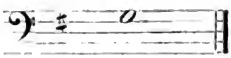
Oui ; de même qu'elles changent la place des notes.

[La gamme d'*ut* se trouvant ainsi figurée avec la clef de *fa*,



on se rendra aisément compte pourquoi le *fa dièse* qui, comme armure, nous indique le ton de *sol*, se trouve placé sur la quatrième ligne.

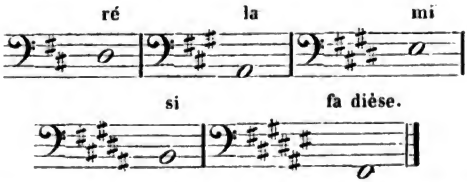
sol



Digitized by Google

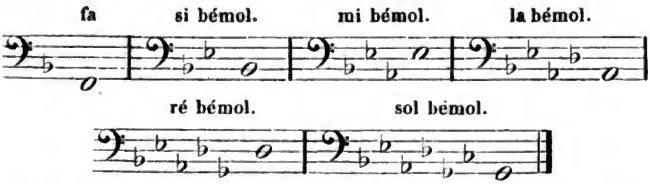
D'après cet exemple, le lecteur écrira d'abord la gamme de *sol*, en commençant par l'octave inférieure :

puis successivement les gammes de



Ce nouvel exercice lui rappellera la position des notes à la clef de *fa*, et le familiarisera de plus en plus avec le changement des tons, et le nombre de dièses qu'il faut pour chacun d'eux.

Il en sera de même avec les bémols, et nous l'invitons à écrire également les gammes des tons de



C'est par un examen attentif et surtout par une comparaison continuelle que cette classification des tons et de leurs gammes se gravera profondément dans notre mémoire. Chaque jour, devenant plus instruits, nous pouvons aussi étendre le champ de nos exercices ; et maintenant, par exemple, que nous connaissons les positions des tons et de leurs gammes sur les clefs de *sol* et de *fa*, nous recommencerons la même étude sur chacune des quatre clefs d'*ut*, dont nous serons bientôt mis à même de faire usage.

Ainsi, prenant d'abord la clef d'*ut première ligne*, le lecteur écrira d'après elle les gammes avec dièses et celles avec bémols, en se rappelant toutefois que la clef, en changeant la place des notes, change aussi celle des

Digitized by Google

accidents. Puis il écrira successivement les douze gammes avec les clefs d'*ut deuxième, troisième* et *quatrième lignes ;* et enfin avec la clef de *fa troisième ligne.*

CHAPITRE XIII.

Modes.

1. Que nomme-t-on *modes?*

Deux différents caractères que peut posséder une gamme.

2. Comment les distingue-t-on ?

En *majeur* et *mineur.*

3. En quoi consiste leur différence ?

Dans le déplacement des demi-tons.

[Nous savons que dans toutes les gammes que nous avons étudiées jusqu'à présent, les deux demi-tons étaient invariablement placés de la troisième à la quatrième note, et de la septième à la huitième ; cette position constitue ce qu'on appelle le *mode majeur.* On peut leur trouver assignée une autre place, mais alors le mode ou le caractère de cette gamme se trouve changé : elle est devenue *mineure.*

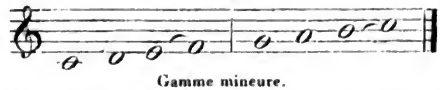
4. Comment forme-t-on la gamme mineure?

En abaissant d'un demi-ton la troisième note de la gamme majeure.

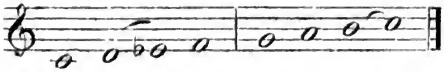
Digitized by Google

[Exemple :

Gamme majeure.



Gamme mineure.



Ainsi le demi-ton qui, dans la gamme majeure, était entre la troisième et la quatrième note, se trouve dans celle mineure transposé entre la deuxième et la troisième : c'est ce changement qui constitue la gamme mineure ascendante.

Nous remarquerons en passant qu'on se sert indistinctement des termes *gamme* mineure, *ton* mineur ou *mode* mineur pour exprimer la même chose ; de même aussi, par opposition, de *gamme*, *ton* ou *mode* majeurs.]

5. Laquelle des gammes mineures se trouve être le plus en rapport avec une gamme majeure quelconque ?

Celle dont la tonique se trouve trois tons plus bas que dans cette dernière.

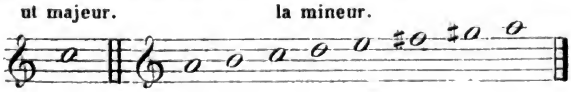
[La gamme mineure dont la tonique est trois tons plus bas que celle d'*ut majeur*, est la gamme de *la mineur*.— Chacun des douze tons majeurs possède ainsi un ton mineur qui correspond intimement avec lui, ou, d'après le terme usuel, qui lui est *relatif*.]

6. Comment reconnaît-on cette relation ?

En ce que le ton majeur et celui mineur portent la même armure à la clef.

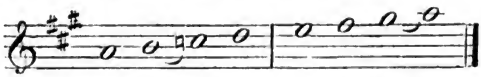
[*Ut majeur* n'a ni dièses ni bémols à la clef ; il en est de même de *la mineur* qui est son relatif. Exemple :

ut majeur. la mineur.



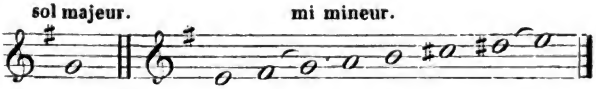
Digitized by Google

Pourquoi y a-t-il deux dièses accidentels dans cette gamme? C'est que, formé de celle de *la majeur* :



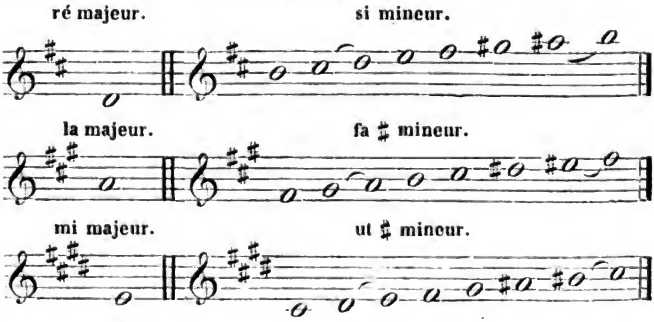
on a d'abord baissé le troisième ton de la gamme, c'est-à-dire qu'on a remplacé *ut dièse* par *ut naturel* ou *ut bécarre;* et, comme le ton de *la mineur* est le ton relatif d'*ut majeur* et qu'il doit porter la même armure que ce dernier, c'est-à-dire qu'il n'en doit point avoir, on a rejeté les deux autres dièses *fa* et *sol* dans la gamme. C'est ainsi qu'en plaçant comme accidentels les signes qui altèrent les sixième et septième notes de toute gamme mineure ascendante, on conserve aux gammes majeures et mineures relatives une armure exactement semblable.

Le ton de *sol majeur* prend un dièse, et son mineur relatif étant *mi mineur* (*sol fa mi*), est également armé d'un dièse. Exemple :



Le même rapport, dont le lecteur se rendra compte en les raisonnant l'une après l'autre, existe entre les autres gammes.

Gammes mineures avec dièses.



Digitized by Google

si majeur. sol ♯ mineur.

fa ♯ majeur. le mineur n'est pas usité.

Gammes mineures avec bémols.

fa majeur. ré mineur.

si ♭ majeur. sol mineur.

mi ♭ majeur. ut mineur.

la ♭ majeur. fa mineur.

ré ♭ majeur. si ♭ mineur.

7. La gamme mineure descendante est-elle la même que celle ascendante?

Non.

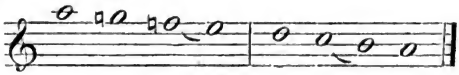
8. Quelle est la différence qui existe entre elles?

C'est que les signes altératifs de la gamme ascendante s'effacent dans celle descendante.

[En *la mineur*, *fa dièse* et *sol dièse* de la gamme montante

Digitized by Google

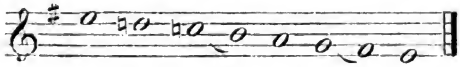
redeviennent *fa* et *sol naturel* dans la gamme descendante. Exemple :



Et celle-ci, de même que la gamme d'*ut majeur*, ne conserve plus ni notes haussées, ni notes baissées, c'est-à-dire, qu'elle n'a d'autre différence avec celle majeure que d'être écrite trois tons plus bas.

La gamme descendante de *la mineur* a conservé le demi-ton de la deuxième à la troisième note *(si-ut)* comme dans la gamme ascendante ; le deuxième demi-ton existe entre les cinquième et sixième notes *(mi-fa)*, où nous le trouverons également dans les autres gammes mineures descendantes. Et ceci devient encore un caractère distinctif du mode mineur.

Le ton relatif de *sol majeur* est celui de *mi mineur*, dont la gamme descendante, ainsi que celle majeure, ne conserve de note diésée que celle indiquée par la décoration ; exemple :

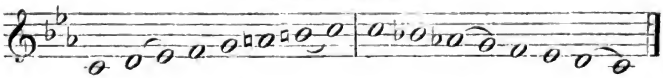


tandis que dans la gamme mineure ascendante l'*ut* et le *ré* se trouvaient diésés. Et c'est pour cette raison que, ne devant plus exister dans la gamme descendante, on ne met point les deux signes altératifs à la clef.

Ainsi se forment les gammes mineures descendantes.

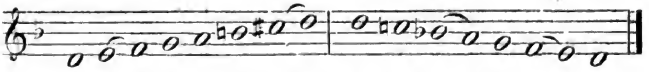
Et lorsque dans la gamme ascendante mineure en bémols on a dû hausser par le bécarre les sixième et septième notes, la gamme descendante vient réintégrer l'indication de l'armure. Exemple :

Gamme mineure d'*ut*.



Digitized by Google

Dans la gamme de *ré mineur*, relative de celle de *fa majeur*,



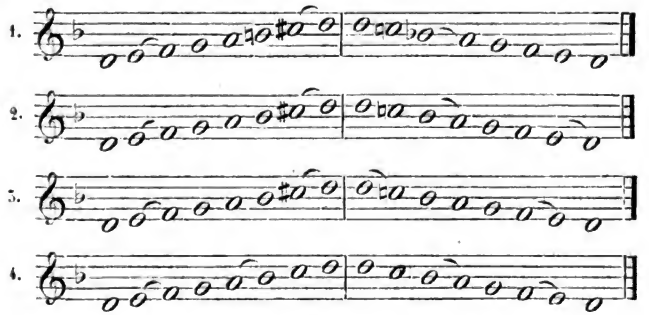
la sixième note est haussée par le bécarre, parce que l'armure l'avait bémolisée, et la septième l'est par le dièse. Il est clair que dans la gamme descendante l'*ut* diésé, pour être baissé, doit se bécarriser, et le *si*, qui l'est déjà, reprendre le bémol.]

9. N'y a-t-il qu'une espèce de gamme mineure?

Non, il y en a plusieurs.

[Le mode mineur étant un mode artificiel créé par le génie des musiciens, il s'ensuit qu'on a pu diverger sur la manière de le représenter; et en effet, les maîtres ne sont pas d'accord sur ce point.

Toute gamme mineure peut nous être offerte de quatre manières différentes. Prenons pour exemple la gamme de *ré mineur*, dont nous venons de parler en dernier lieu:



Aucune de ces gammes n'est sans reproche, nous disent les maîtres.

La première, celle dont on se sert en France depuis long-temps et que nos professeurs ont conservée, est défective en ce sens qu'en montant elle n'a point de demi-ton entre les cinquième et sixième notes, ce qui est un des caractères distinctifs du mode mineur.

La seconde, qu'on emploie également en France, évite ce défaut, mais a le grave inconvénient de ne pas procéder régulièrement par tons et

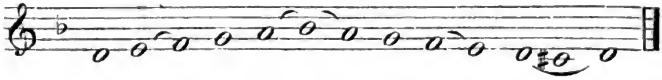
Digitized by Google

demi-tons, puisqu'il y a un intervalle d'un ton et demi de la sixième à la septième note; cet intervalle présente d'ailleurs des difficultés pour l'intonation.—Quelques maîtres construisent semblablement cette gamme en montant et en descendant.

Les troisième et quatrième sont celles adoptées par les théoriciens allemands; elles sont semblables dans l'un et l'autre sens. Mais la première a le défaut déjà signalé de laisser un ton et demi de la sixième à la septième note; puis de n'avoir de demi-ton entre les cinquième et sixième ni en montant ni en descendant.

La quatrième évite cette dernière défectuosité; et souvent, dans la musique ancienne, elle nous offre des chants majestueux; mais n'ayant point de demi-ton entre les septième et huitième notes, elle efface pour l'élève, avec le signe altératif, la seule distinction qui existe entre le ton majeur et son mineur relatif.

Pour éluder ces inconvénients, on fait quelquefois étudier la gamme mineure de cette façon :



Mais chacune de ces gammes, employée avantageusement par des compositeurs habiles, peut produire des mélodies originales et agréables. D'ailleurs que nous importe après tout qu'on se soit servi de l'une ou de l'autre dans un morceau de musique? Le musicien, ayant placé les dièses, bémols ou bécarres, soit comme armure à la clef, soit dans le courant d'un morceau comme signes accidentels, selon sa manière de constituer la gamme mineure, son intention ne peut manquer d'être suivie, et cela nous f fit pour l'exécution.]

10. Comment peut-on reconnaître le ton majeur de son mineur relatif, puisqu'ils ont la même armure?

Par la septième note haussée dans la gamme mineure.

[Lorsque sans armure à la clef on trouve accidentellement le *sol diésé*, on peut être sûr que le morceau est écrit en *la mineur* et non en *ut majeur*; car *sol* est la septième note du

Digitized by Google

ton de *la mineur*, puisque la tonique se trouve un degré plus haut. — Si, avec trois bémols à la clef, on trouve le *si* accidentellement bécarrisé, on est en *ut mineur* et non en *mi bémol majeur*; car *si* est la septième note du ton d'*ut mineur*. Avec un bémol à la clef, l'*ut* accidentellement diésé indiquera le ton de *ré mineur*. Enfin on sera en mode mineur toutes les fois que, dans un morceau, la note altérée peut être indifféremment la cinquième note de la gamme majeure ou la septième de celle mineure. Et cette reconnaissance est d'autant plus facile que le signe qui hausse la septième note de cette dernière la précède toujours accidentellement.

Si la tonique d'un ton majeur avec dièses se trouve être placée un degré au-dessus du dernier dièse, on reconnaîtra le ton mineur en ce que sa tonique est un degré *au-dessous* de ce même dièse. — En mode majeur avec bémols nous savons que la tonique se trouve sur le même degré que l'avant-dernier bémol; en mineur, elle est de trois degrés plus élevée que le dernier bémol.]

11. Comment forme-t-on l'armure d'un ton mineur?

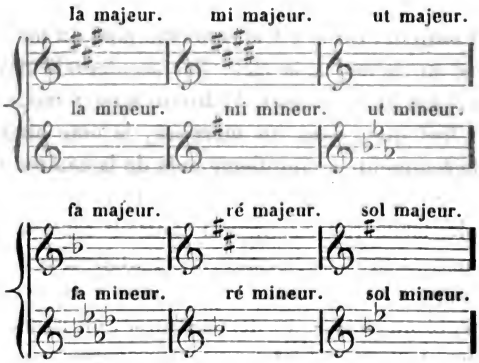
En ajoutant trois bémols à celle du ton majeur, ou en en retranchant trois dièses.

[Posez trois bémols à la clef, et vous aurez l'armure d'*ut mineur*. Otez trois dièses au ton majeur *la*, et vous aurez *la mineur*. — Cette suppression se fait-elle dans un ton ayant plus de trois dièses à la clef, c'est par le dernier de ces dièses que commence la radiation.

Dans cette règle, l'effacement d'un dièse ou l'adjonction d'un bémol a une conséquence absolument semblable. Ainsi quand il n'y a que deux dièses à la clef, effacez-les pour le mineur et mettez un bémol en place, et vous avez produit le même effet qu'en supprimant trois dièses. N'y a-t-il qu'un

Digitized by Google

dièse au majeur, mettez deux bémols en place, et vous aurez le mineur. Exemple :



Souvent lorsqu'on passe du mode majeur à celui mineur, on trouve la suppression des dièses indiquée à l'armure par des bécarres. Exemple :

Enfin la tonique étant la note prédominante du ton dans lequel se conçoit l'idée musicale d'un morceau, elle devient presque toujours la note finale du chant ou de la basse, et indique ainsi le ton dans lequel on se trouve; mais il est des cas où aucun de ces moyens ne peut aider l'élève à reconnaître le ton, parce que le compositeur peut, sans l'indiquer, passer successivement dans plusieurs tons différents, soit mineurs, soit majeurs. Nous nous réservons pour plus tard la solution de cette difficulté.]

Digitized by Google

CHAPITRE XIV.

Transposition.

1. Qu'est-ce que la transposition?

L'opération par laquelle on exécute ou on écrit un morceau de musique dans un ton autre que celui dans lequel il se trouve.

[Avec une voix de dessus ou de ténor, on peut vouloir chanter un morceau de mérite écrit pour la basse, et réciproquement, avec une voix de basse, désirer exécuter une semblable pièce destinée aux voix élevées. Il y aura naturellement des notes trop graves pour la voix de dessus, ou des notes trop aiguës pour celle de basse. De là le besoin fréquent de hausser ou de descendre un chant d'un ou de plusieurs degrés ou tons.

Cette difficulté est nulle lorsqu'on veut chanter un air connu; car toute personne, même non musicienne, l'entonnera selon la nature de sa voix, à un degré plus ou moins élevé; et une fois le point de départ pris, les tons suivants acquerront tout naturellement une élévation ou un abaissement relatifs. Il n'y a même pas de différence dans l'effet d'une transposition semblable.

Mais lorsqu'à la simple lecture on veut transposer un chant noté, il faut user d'un moyen matériel et ostensible pour opérer cette transposition; et il en existe deux: l'un est de transcrire ce morceau dans le nouveau ton qu'on a adopté, l'autre de changer le nom des notes, par la supposition d'une clef différente, sans en changer la place.

Pour les instruments, la transposition devient plus diffi-

Digitized by Google

cultueuse ; car chaque note que l'étendue de l'instrument peut permettre d'énoncer exige, pour ainsi dire, une position différente des doigts.

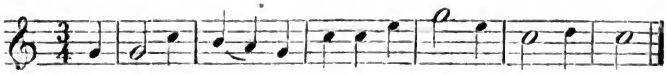
Et cependant le besoin de transposer se rencontre fréquemment chez l'instrumentiste, soit pour accompagner le chanteur qui, bien ou mal disposé, désire changer de ton, soit pour pouvoir exécuter un morceau écrit pour un instrument autre que le sien ; car les instruments ne sont point tous construits au même diapason.]

2. Comment opère-t-on la transposition d'un morceau de musique lorsqu'on le transcrit ?

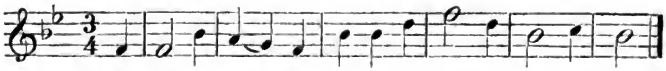
En employant à cet effet les notes de la gamme d'un ton supérieur ou inférieur.

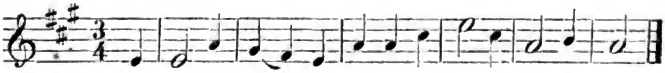
[Ainsi pour élever d'un ton un chant écrit en *ut*, on le transposera en *ré*; pour le baisser d'un ton, on le transcrira en *si bémol*.

Supposons que l'air *Charmante Gabrielle* soit noté dans le ton d'*ut* de la manière suivante :



et que trouvant certaines notes trop élevées, on veuille le transposer un ou deux tons plus bas, pour le descendre d'un ton, on l'écrirait en *si bémol*, et en *la* pour le baisser de deux tons. Exemple :





Remarquons que dans le deuxième et le troisième exemple,

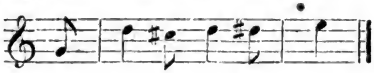
Digitized by Google

toutes les notes ont été placées un et deux degrés au-dessous de celui qu'elles occupaient dans le premier, et que par l'adjonction des bémols et des dièses que ces deux nouveaux tons comportent, la distance relative des notes est la même dans les trois exemples. Ainsi dans la seconde mesure du premier de ceux-ci, il existe entre *sol* et *ut* la distance de quatre tons; et un semblable intervalle se retrouve dans la même mesure des deux lignes suivantes, de *fa* à *si*, ou de *mi* à *la*, et ainsi de suite pour les autres notes.

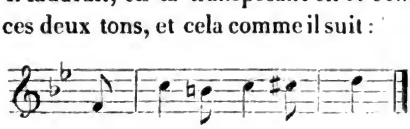
On peut successivement, de cette même manière, transposer une mélodie quelconque, dans les douze différents tons qui composent la musique.

Si l'on voulait ne baisser l'air ci-dessus que d'un demi-ton, on l'écrirait en *si* (cinq dièses pour armure); pour le hausser d'un demi-ton, on le transcrirait en *ré bémol* (cinq bémols à la clef).

Nous savons que l'armure est nécessitée par le placement des deux demi-tons qui constituent la gamme. Il est donc nécessaire que l'effet des dièses ou bémols exigés par le ton dans lequel on transpose subsiste pendant toute l'étendue du morceau, afin que les distances relatives des notes soient exactement les mêmes dans les deux tons. — Et lorsque dans le courant d'une pièce, la notation primitive présente des signes accidentels, nul doute qu'il ne faille les indiquer également dans la notation transposée. Ainsi la ligne suivante :

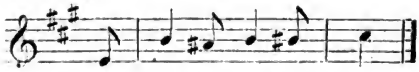


nous présentant l'*ut* et le *ré* diésés, c'est-à-dire haussés d'un demi-ton, il faudrait, en la transposant en *si bémol*, hausser également ces deux tons, et cela comme il suit :



Digitized by Google

car le *si* ayant été baissé d'un demi-ton par l'armure, on emploiera le bécarre pour en faire un *si naturel*, afin de rétablir la distance qui doit se trouver entre cette note et celle suivante, c'est-à-dire un demi-ton. — Transposée en *la*,



il se trouve que la seconde note à hausser est un *si*. — Pourquoi écrit-on *si dièse* au lieu d'*ut* naturel, puisque dans la pratique il n'y a pas de ton intermédiaire entre *si* et *ut*? En effet, *si dièse* n'est point autre chose qu'*ut*; et l'on regarde aussi comme semblables *mi dièse* et *fa*; *fa bémol* et *mi*; *ut bémol* et *si*. Cependant comme en théorie il existe une différence entre ces notes, on est convenu de l'indiquer, et on ne peut, dans un cas semblable, écrire *ut naturel* pour *si dièse* sans commettre aux yeux des musiciens une faute d'orthographe musicale.]

3. Quel est le moyen d'effectuer la transposition sans changer les notes de place?

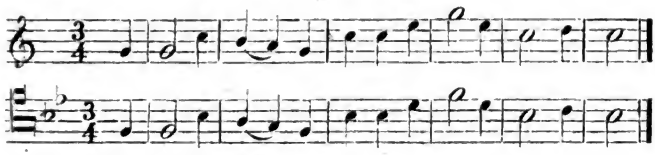
Celui de leur donner, par l'emploi d'une clef différente, un autre nom que celui qu'elles possèdent.

[Et par conséquent une intonation différente.

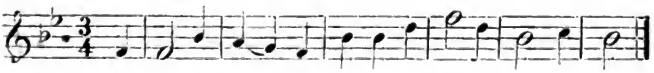
Ainsi, sans changer la position des notes, on peut élever ou abaisser une composition musicale d'un ou de plusieurs tons, en remplaçant la clef de *sol* par une de celles d'*ut* ou de *fa*. Et c'est là l'avantage que présente l'emploi de ces différentes clefs, que de pouvoir transposer un morceau de musique quelconque, instantanément et sans le transcrire, en se représentant simplement, au commencement de chaque ligne, une clef et une armure idéales, différentes de celles que comportent ce morceau.

Digitized by Google

Par exemple, dans les deux lignes suivantes :

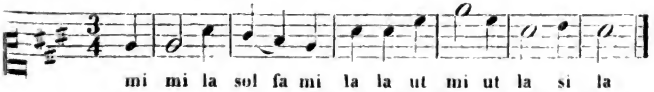


où les notes ont gardé la même place, il n'y a de différence ostensible que celle du changement des clefs : celle de *sol*, remplacée par la clef d'*ut* quatrième ligne, armée de deux bémols. Et cependant cette clef a donné un autre nom aux notes et les a toutes baissées d'un ton ; car le chant se trouve maintenant construit avec la gamme du ton inférieur à celui d'*ut*, le ton de *si bémol*, qui exige deux bémols à la clef. Le nom et la position des notes de cette ligne sont donc ceux que l'on écrirait ainsi si on les transcrivait :



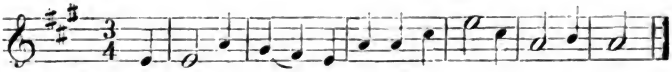
à la différence près que cette phrase musicale écrite avec clef d'*ut* est à une octave inférieure de celle que donne la clef de *sol ;* observation dont on peut se rendre compte au chapitre *des clefs*. Toutes les clefs d'*ut* présentent la même différence comparées à celle de *sol ;* les clefs de *fa* donnent les notes à deux octaves au-dessous de la clef de *sol*, et conséquemment à une octave seulement au-dessous de celles d'*ut*.

Pour transposer le même morceau deux tons plus bas (c'est-à-dire en *la*), sans changer la position des notes, on prendra la clef d'*ut* première ligne :

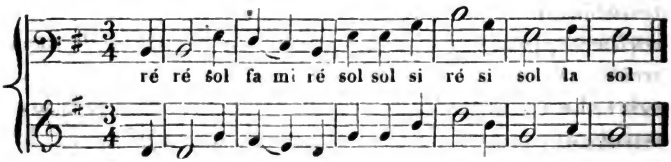


Digitized by Google

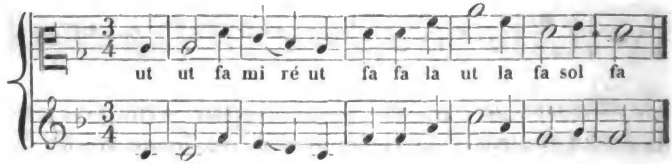
notation qui, à l'exception de l'abaissement de l'octave, est semblable pour l'effet à la suivante :



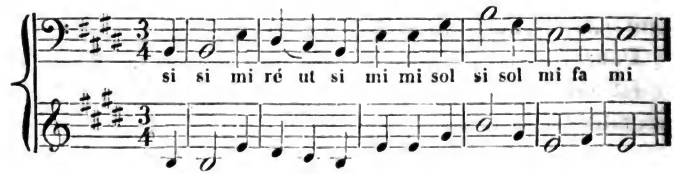
Il faudra la clef de *fa* troisième ligne pour le transposer trois tons plus bas, c'est-à-dire en *sol :*



La clef d'*ut* deuxième ligne le baissera de quatre tons, c'est-à-dire en *fa :*

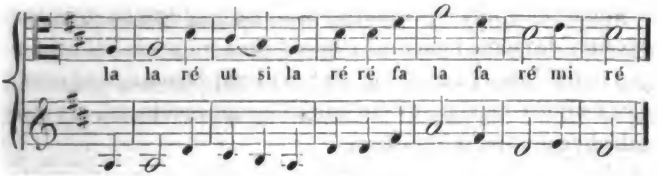


La clef de *fa* quatrième ligne transpose ce morceau de cinq tons plus bas, c'est-à-dire en *mi :*

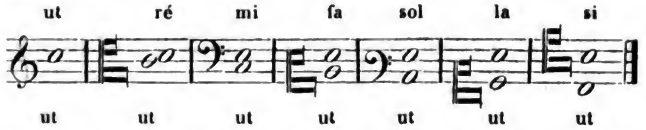


La clef d'*ut* troisième ligne le baisse enfin de six tons, c'est-à-dire en *ré :*

Digitized by Google

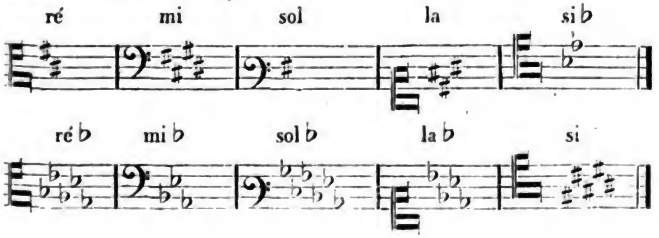


Il est clair qu'on suivra une marche inverse lorsque l'on voudra hausser successivement un chant d'un ou de plusieurs tons, c'est-à-dire qu'on emploiera les clefs dans l'ordre suivant :



car à mesure que la même note *ut* descend sur la portée, à mesure aussi les notes entre les troisième et quatrième lignes prennent l'ordre et l'intonation ascendante.

Il n'existe point de nouvelles clefs pour obtenir la transposition dans un des cinq tons intermédiaires ; c'est par le changement de l'armure qu'on effectue cette transposition. Ainsi, lorsqu'on veut passer dans le ton d'*ut dièse,* ou mieux dans celui de *ré bémol*, (car les gammes intermédiaires s'obtiennent plus facilement par les bémols), on prend la clef qui a transposé le morceau en *ré*; on substitue à l'armure des deux dièses le nombre des bémols nécessaires pour le ton de *ré bémol*, et l'on a atteint le résultat voulu. Ainsi s'obtiennent également les autres tons. Exemple:



Digitized by Google

Remarquons que le nombre des dièses et bémols, dont les deux tons de même nom sont armés, forme toujours le total de sept : deux dièses pour le ton de *ré* et cinq bémols pour celui de *ré bémol* complètent le nombre de sept accidents ; et ainsi semblablement pour les autres.

Si l'on peut exécuter la transposition d'un morceau en lui substituant d'autres clefs que celle de *sol*, la même faculté existe pour le sens inverse, c'est-à-dire que le lecteur pourra à volonté et de lui-même opérer la transposition en clef de *sol* de morceaux écrits avec les clef d'*ut* et de *fa*.]

4. Peut-on transposer un morceau majeur en mineur, *et vice versâ ?*

Non.

[Car ce serait changer le caractère du morceau. Un chant en majeur ne peut être transposé qu'en un autre ton majeur ; et un ton mineur qu'en un autre de même mode.

Le lecteur doit concevoir maintenant que, pour être apte à pratiquer une transposition en idée par la simple substitution d'une clef et d'une armure différentes de celles qui se trouvent dans le morceau écrit, il est nécessaire de se familiariser successivement avec le nom des notes sur toutes ces clefs et les changements qu'elles produisent ; car si la transposition en général n'est qu'un jeu pour le musicien habile, elle est d'une difficulté très grande, impraticable même pour celui qui aurait négligé cette étude, et nous engageons notre lecteur à s'y appliquer. Qu'il sache que cette faculté a été poussée si loin aujourd'hui qu'il n'est pas rare de voir maintenant transposer, à la simple lecture, une composition musicale écrite pour le piano-forté ; ce qui est le plus haut degré d'habileté pratique possible, puisque l'exécutant doit lire et jouer plusieurs parties à la fois.

La transposition instantanée est donc la prérogative du praticien distingué ; mais comme elle ne consiste que dans la connaissance des différents tons et des changements que peuvent produire les clefs, un élève courageux pourra s'en rendre maître par des exercices multipliés.

Digitized by Google

Tout morceau de musique quelconque peut, tantôt en le transcrivant, tantôt en lui supposant différentes clefs, servir de thème pour ces exercices. Et nous lui recommandons ce travail, quelque long et difficultueux qu'il puisse paraître, persuadés que nous sommes de son influence sur l'étude du matériel de la musique en général, puis sur la lecture *à livre ouvert*, c'est-à-dire à première vue, en particulier.

CHAPITRE XV.

Intervalles. — Accords. — Harmonie.

1. Que nomme-t-on *intervalle* en musique?

La distance qui existe d'un ton à un autre.

[*Ré* est plus élevé que le ton *ut*, et *mi* encore plus distant de ce dernier que le ton *ré*; et c'est cet éloignement plus ou moins grand existant entre deux tons qui constitue ce que l'on nomme *intervalle*.]

2. Combien y a-t-il d'espèces d'intervalles?

Sept; autant que de tons ou notes.

[Et de même que les sept tons de la gamme sont la base de tout chant et se désignent chacun par un nom particulier, de même les intervalles deviennent la base de l'harmonie et ont chacun une dénomination particulière.]

3. Quels sont leurs noms?

Ceux de *seconde*, *tierce*, *quarte*, *quinte*, *sixte*, *septième* et *octave*.

[Les intervalles se comptent du grave à l'aigu.]

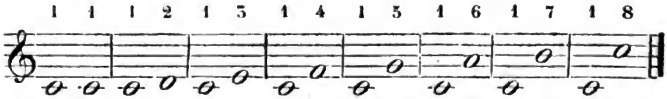
Digitized by Google

4. Qu'est-ce qui détermine le nom de l'intervalle ?

Son étendue plus ou moins grande.

Deux mêmes notes, par exemple deux *ut* ou deux *ré*, n'ayant pas un degré différent d'élévation, et par conséquent ne formant pas d'intervalle, on leur donne le nom d'*unisson* (même son).

Prenant la gamme d'ut pour modèle, nous trouvons que le *ré*, qui est la seconde note après l'*ut*, forme l'intervalle de la *seconde*; le *mi*, qui est la troisième note, celui de la *tierce*; le *fa*, la *quarte*; le *sol*, la *quinte*; le *la*, la *sixte*; le *si*, la *septième*, et le nouvel *ut*, l'*octave*. Exemple :

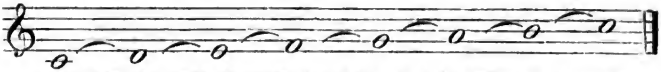


unisson seconde tierce quarte quinte sixte septième octave

Les chiffres superposés à ces intervalles montrent à quelle distance une note se trouve de l'autre.

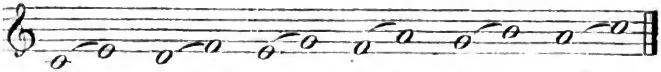
Si cette distance est d'une seconde entre *ut* et *ré*, le même intervalle existera entre *ré* et *mi*, ainsi qu'entre toutes les autres notes de la gamme, lorsqu'il n'y aura qu'un seul degré d'élévation de l'une à l'autre. Il en sera de même pour les autres intervalles. La gamme comprend donc

Sept secondes :



seconde seconde seconde seconde seconde seconde seconde

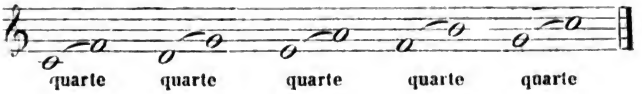
Six tierces :



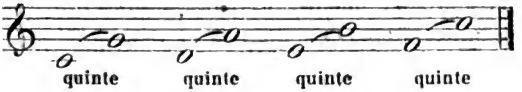
tierce tierce tierce tierce tierce tierce

Digitized by Google

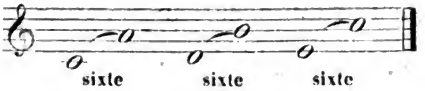
Cinq quartes :



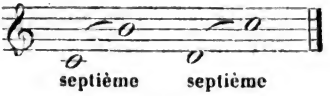
Quatre quintes :



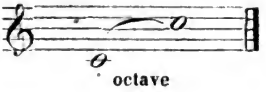
Trois sixtes :



Deux septièmes :



Une octave :



Et comme il y a sept tons dans chaque gamme, chacune des gammes produira également autant d'intervalles que celle d'*ut*.

L'intervalle plus grand que l'octave d'une seconde se nomme *neuvième*, et ceux qui suivent dans l'octave supérieure s'appellent alternativement *dixième, onzième, douzième, treizième*, etc., ou *tierce, quarte, quinte redoublées*, tandis qu'on appelle *simples* les intervalles contenus dans les limites d'une même octave.

Digitized by Google

5. Tous les intervalles d'une même espèce, par exemple toutes les *secondes*, les *tierces*, etc., sont-ils de grandeur égale?

Non.

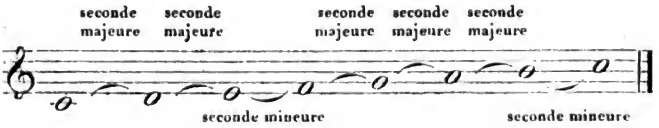
[Ils subissent la grandeur différente des tons.

Les distances de *mi* à *fa* et de *si* à *ut* n'étant que d'un demi-ton, les intervalles dans la composition desquels ils entrent sont donc moins grands que ceux composés de tons entiers.]

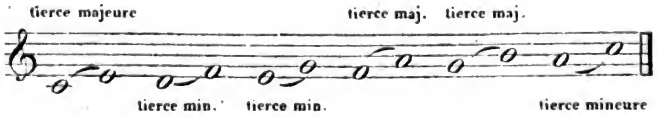
6. Comment les distingue-t-on?

En intervalles *majeurs* et *mineurs*.

[Les intervalles *mineurs* sont d'un demi-ton plus petits que ceux *majeurs*. En conséquence il y a dans la gamme cinq secondes majeures et deux mineures.



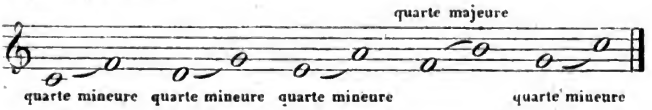
La tierce majeure est composée de deux tons ; celle mineure d'un ton et demi. Il y a trois tierces majeures et trois mineures dans la gamme.



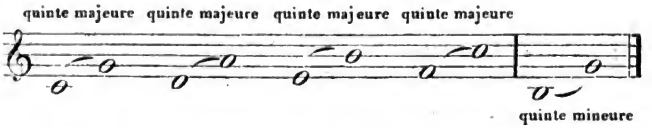
La quarte majeure est composée de trois tons; celle mineure

Digitized by Google

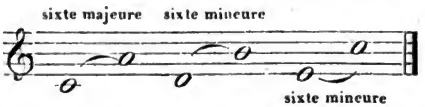
de deux tons et demi. La gamme contient une quarte majeure et quatre mineures :



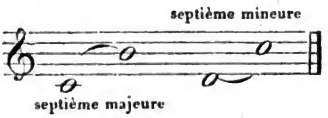
L'intervalle de quinte majeure est composé de trois tons et demi; il en existe quatre; mais on ne peut former de quinte mineure qu'en prenant une note d'une autre octave, ou qu'en accidentant une des notes qui la composent.



La sixte majeure est composée de quatre tons et un demi-ton; celle mineure de trois tons et deux demi-tons. Il se trouve deux sixtes majeures et une mineure dans chaque gamme :



L'intervalle de septième majeure est composé de cinq tons et un demi-ton, celui mineur de quatre tons et deux demi-tons. Il existe deux septièmes, une majeure et une mineure.



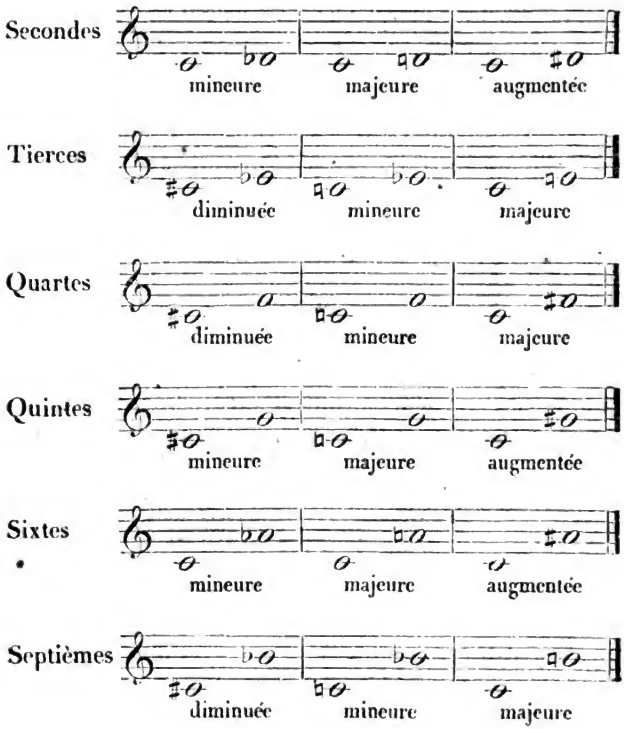
7. Y a-t-il encore d'autres intervalles que ceux majeurs et mineurs?

Oui; les intervalles appelés *augmentés* et *diminués*.

Digitized by Google

On conçoit aisément que les signes accidentels ne sont point sans influence sur les intervalles : ils peuvent les rendre plus grands, et alors on les appelle intervalles *augmentés,* ou plus petits, ce qui leur fait prendre le nom d'intervalles *diminués*. On les nomme *justes* quand ils ne sont ni l'un ni l'autre.

Ut-ré♯, par exemple, est un intervalle d'un demi-ton plus grand que celui de la seconde majeure *ut - ré* ♮, et devient par cette raison un intervalle augmenté; tandis que celui de *ut* ♯-*mi* ♭, étant d'un demi-ton plus petit que la tierce mineure *ut* ♮ - *mi* ♭, s'appelle intervalle *diminué*. Exemples :



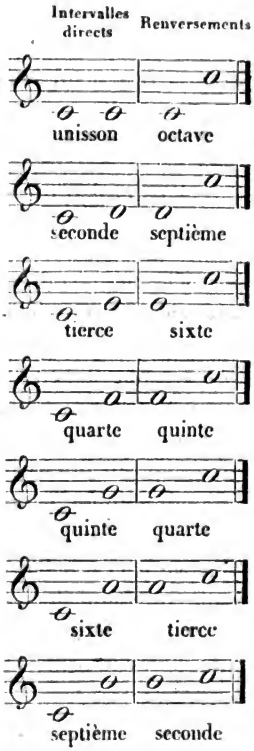
Digitized by Google

8. Qu'est-ce que le *renversement* d'un intervalle ?

Le déplacement des deux tons qui le composent.

[Deux *ut* au même degré forment l'unisson ; mais que l'on place un d'eux à l'aigu et on aura l'octave ; si l'on agit de même avec les deux notes *ut - ré* qui constituent une seconde, et que l'on transpose l'*ut* à l'octave supérieure, on obtiendra une septième.

Ainsi se renversent tous les intervalles :



Digitized by Google

Tous les intervalles quels qu'ils soient, augmentés, majeurs, mineurs ou diminués, peuvent se renverser; mais leurs renversements ont cette particularité qu'ils produisent un intervalle d'une nature opposée : celui majeur donne, par son renversement, un intervalle mineur, le mineur un intervalle majeur ; de même un intervalle augmenté en produit un diminué, *et vice versâ.*

Ut-ré, par exemple, est une seconde majeure, *ut-mi* une tierce majeure; les deux renversements ont produit des intervalles mineurs, l'un une septième l'autre une sixième mineures. *Ut-fa*, quarte mineure, a pour renversement *fa-ut*, quinte majeure. La tierce diminuée *ut* ♯-*mi* ♭ produit, par son renversement, *mi* ♭-*ut* ♯, sixte augmentée, etc.]

9. Comment divise-t-on encore les intervalles ?

En *consonnants* et *dissonnants*.

[Chaque ton, rendu isolément, est satisfaisant à l'oreille.— C'est la succession de plusieurs tons donnés de cette manière qui constitue un chant; et ceux-ci, prenant le nom de la distance qui existe entre eux, se nomment alors intervalles *mélodiques*. Mais lorsque divers tons frappent l'oreille simultanément, il faut que certaine convenance ait été gardée dans leur arrangement pour qu'ils deviennent agréables, et, réunis ainsi, on les appelle intervalles *harmoniques*.

Cette réunion de deux ou plusieurs tons entendus à la fois, et formant des intervalles plus ou moins éloignés, prend le nom d'*accord*, et la science des accords est cette branche de la musique qui s'appelle *harmonie* (1).

Quel est celui de nos lecteurs qui, ayant entendu l'exécution d'une musique à plusieurs parties, n'a pas encore éprouvé

(1) Elle fera l'objet de la troisième partie de cet ouvrage.

Digitized by Google

que s'il y a des accords qui satisfont l'oreille, il en est d'autres aussi de temps en temps qui, moins flatteurs, exigent impérieusement le retour d'un accord agréable pour remettre à l'aise l'auditeur. La raison de cet effet est que les premiers étaient composés d'intervalles consonnants et les seconds d'intervalles dissonants ; or ceux-ci n'étant employés que pour faire sentir plus vivement la douceur des accords consonnants, le retour de ces derniers lui a fait éprouver une nouvelle jouissance.

On entend rarement aujourd'hui plusieurs voix chanter ensemble sans qu'elles ne cherchent à former des accords : l'harmonie, inconnue aux peuples anciens, est devenue un besoin indispensable de la musique moderne, et ce besoin se fait sentir plus impérieux chez l'homme à mesure que se développent ses facultés musicales.]

10. Quels sont les intervalles consonnants ?

La *tierce*, la *quarte*, la *quinte*, la *sixte* et *l'octave*.

[De ce que ces cinq intervalles sont consonnants, il ne s'ensuit pas qu'entendus simultanément ils doivent constituer un accord agréable ; ils formeraient, au contraire, un ensemble insupportable, car ils ont besoin, pour devenir consonnants, d'un certain classement, ainsi que nous le verrons plus bas.]

11. Quels sont les intervalles dissonants ?

La *seconde* et la *septième*.

[Et dans les intervalles redoublés, la *neuvième*, la *onzième* et la *treizième*.

La limite entre les accords consonnants et dissonants n'a pas été chose facile à tracer, aussi a-t-elle suscité de longues disputes entre les maîtres ; car il y a des consonnances plus ou moins parfaites, et des dissonances même qui peuvent être agréables. Long-temps on ne composa que des accords

Digitized by Google

consonnants ; mais la variété étant un besoin de l'homme, on chercha et l'on découvrit enfin qu'employer de temps à autre un accord dissonant, c'était rehausser l'éclat d'une nouvelle consonnance.

La quinte et l'octave sont des consonnances parfaites que la moindre altération rend dissonantes ; la tierce et la sixte sont des consonnances imparfaites parce qu'elles peuvent être majeures et mineures sans cesser d'être consonnantes. La tierce diminuée et la sixte augmentée sont des dissonances.]

12. Les intervalles perdent-ils par le renversement leur qualité de *consonnant* ou *dissonant ?*

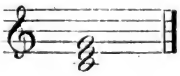
Non ; ils restent les mêmes.

[La sixte est le renversement de la tierce, et tous les deux sont consonnants ; un rapport semblable se trouve entre la quarte et la quinte. La septième est le renversement de la seconde, et tous les deux sont dissonnants.—Mais une altération accidentelle rend dissonant un intervalle de consonnant qu'il était.]

13. Comment forme-t-on les *accords?*

En réunissant les tons de divers intervalles.

[Exemple :

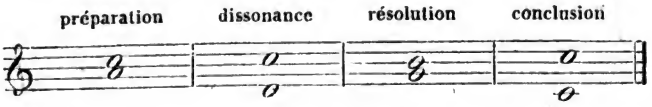


Les intervalles consonnants de la *tonique*, de la *tierce* et de la *quinte* réunis, forment *l'accord parfait,* ainsinommé parce que c'est celui qui satisfait le plus l'oreille, et qu'il sert de base et de conclusion à toute idée musicale conçue dans un ton quelconque.

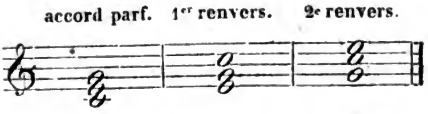
Digitized by Google

Un seul intervalle dissonant substitué à un intervalle consonnant rend l'accord dissonant. Exemple :

Si l'emploi des accords consonnants n'exige aucune préparation de la part du compositeur, il n'en est pas de même quant aux accords dissonants, dont l'introduction exige des précautions : ceux-ci doivent toujours être *préparés* et *résolus*. *Préparer* un intervalle dissonant, c'est l'employer d'abord comme consonnant dans un accord qui le précède ; le *résoudre* consiste à le remplacer dans l'accord suivant par un intervalle consonnant d'une seconde inférieure. Exemple :



Lorsqu'on renverse les intervalles, on renverse aussi les accords. L'accord parfait peut ainsi se produire sous deux autres formes :



et, quoique composé des mêmes éléments, offrir des effets variés.

C'est ainsi que le renversement enrichit les ressources de l'harmonie sans en compliquer les éléments.

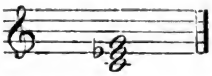
On ne considère comme accord renversé que celui qui a transposé sa note grave, laquelle, par cette raison, est appelée base fondamentale de l'accord.

L'accord parfait peut être mineur ou majeur ; il devient

Digitized by Google

mineur lorsque la tierce mineure fait partie de sa composition. Exemple :

accord parf. mineur.



Cet accord, comme tout autre, peut également se renverser, mais il reste toujours mineur ; car l'accord demeure constamment le même, bien que représenté sous d'autres formes.

Chaque accord et chaque renversement d'accord porte un nom particulier qui tire son origine de l'intervalle qui le caractérise le plus. Ainsi le premier renversement de l'accord *parfait* se nomme accord de *sixte,* parce que la basse forme une sixte avec l'octave ; le second renversement s'appelle accord de *quarte et sixte.*

L'accord de *seconde* est celui composé de seconde, quarte et sixte :

parce que c'est ce premier intervalle qui le rend dissonant.

C'est ainsi que par la combinaison d'intervalles qui ont un rapport plus ou moins éloigné entre eux, on compose cet enchaînement d'accords capables d'exprimer toutes les sensations de l'ame. Il n'entre pas dans les limites de cette partie de pénétrer plus avant dans les éléments de l'harmonie ; en donner le pressentiment était tout notre but. Nous réservons cette étude intéressante pour la troisième partie, lorsque, dans la *Méthode de Chant,* nous aurons fait concevoir au lecteur, par la pratique, l'intonation des intervalles dont se composent les accords.

Digitized by Google

CHAPITRE XVI.

Signes d'expression.

1. Qu'appelle-t-on *signes d'expression?*

Les signes employés dans la musique pour donner au son une plus ou moins grande intensité.

[Par la musique, ce langage de l'ame, il est possible d'exprimer toute espèce de sensation. Des sons doux ou plaintifs font nécessairement naître l'idée du repos, du calme, de la mélancolie ; et qui peut mieux dépeindre l'ardeur guerrière, le désir de la vengeance, la colère ou un désespoir violent, toute la violence des passions de l'homme enfin, que ces sons bruyants, éclatants, qui se font entendre avec soudaineté.

La manière d'émettre les sons n'est donc point indifférente, comme on le voit. Ainsi dans une pièce de musique quelconque, il est certains passages, certaines notes même, qui demandent à être exécutés avec force, tandis que d'autres veulent l'être avec douceur. D'ailleurs l'ennui naîtrait bientôt de sons toujours uniformes dans leur intensité ; il faut des sons forts, alternant avec des sons faibles ou modérés, pour produire des effets qui émeuvent l'ame ou récréent l'esprit. Et ceci est tellement naturel qu'un exécutant, doué de quelque sentiment, fera sentir de lui-même, et bien qu'elles ne soient pas indiquées par le compositeur, des gradations et des dégradations dans la force des sons.

Mais dans un morceau d'ensemble, si chacun des exécutants se livrait à ses inspirations du moment, l'un pourrait jouer ou chanter fortement ce qu'un autre donnerait avec mollesse. Il a donc été nécessaire d'adopter des signes qui pussent préciser

Digitized by Google

la pensée du compositeur, quant à l'expression, et ce sont eux qui font l'objet de ce chapitre.

2. Comment l'expression qui doit être donnée est-elle indiquée à l'exécutant?

Par des mots et par des figures.

[Ainsi que dans les indications de mouvements, on se sert, pour désigner l'expression, de termes italiens. Nous avons déjà déduit les raisons de cet emploi ; nous nous contentons donc de donner ci-après ces termes avec leurs initiales ou abréviations, forme sous laquelle on les rencontre le plus souvent.]

3. Quels sont les mots relatifs à l'expression?

Ce sont :

TERMES ITALIENS.	ABRÉVIATIONS.	SIGNIFICATION.
Calendo	*Cal.*	En diminuant de force, peu à peu.
Con esprezzione	*Con esprez.*	Avec expression.
Crescendo	*Cresc.* ou *cr.*	En augmentant de force.
Decrescendo	*Decresc.*	Avec une force décroissante.
Diminuendo	*dimin., dim.*	En diminuant.
Dolce	*dol.*	Doux.
Forte	*F* ou *f*	Fort.
Forte-piano	*FP* ou *fp.*	Forte la première note et douce la suivante.
Fortissimo	*FF* ou *ff*	Très fort.
Forzando	*Fz* ou *fz*	En augmentant de force.
Legato	*leg.*	Lié.
Mancando	*mancand.*	En diminuant.
Mezza voce	*m. v.*	A demi-voix.
Mezzo forte	*m. f.*	Moyennement fort.
Morendo	*morend.*	En diminuant le son.
Perdendosi	*perdend.*	En éteignant le son.
Pianissimo	*PP* ou *pp*	Très doux.
Piano	*P* ou *p*	Doux.
Piano-forte	*PF* ou *pf.*	Douce la première note et forte la suivante.

Digitized by Google

TERMES ITALIENS.	ABRÉVIATIONS.	SIGNIFICATION.
Poco-forte	*Poco f.*	Un peu fort.
Rinforzando	*Rinf.* ou *rfz.*	En renforçant.
Sforzando	*sfz.*	En donnant de la force.
Smorzando	*smorz.*	En laissant mourir.
Staccato	*stacc.*	Le son détaché.

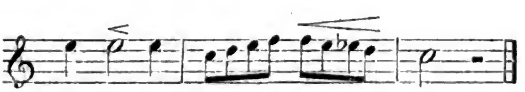
C'est par l'exacte observation de ces indications qu'il devient possible de rendre parfaitement les idées du compositeur, il est donc nécessaire de les bien comprendre.

4. Quelles sont les figures qui servent à indiquer l'expression ?

Le *crescendo* (<), le *decrescendo* (>), le *piqué* ('), le *staccato* (·) et le *coulé* (⌒).

[Ces figures ne désignent que de rapides nuances dans l'intensité du son ; les termes italiens servent plus particulièrement à indiquer l'expression de passages entiers.

Le *crescendo* se place sur une ou plusieurs notes, ou sur une courte phrase. Exemple :

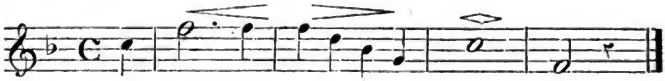


La pointe de ce signe indique que le son doit commencer avec douceur, s'enfler graduellement, enfin se terminer avec force à l'ouverture formée par la terminaison de ses deux branches.

Le *decrescendo* agit en sens contraire : le son doit avoir une grande force au commencement et diminuer insensiblement jusqu'à ce qu'il soit devenu très faible. Exemple :

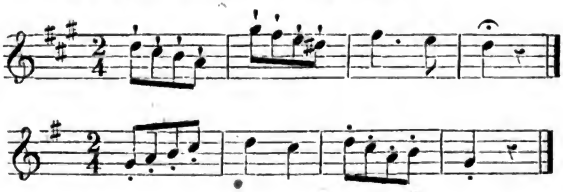
Digitized by Google

Le crescendo et le decrescendo employés de cette manière, < > désignent une augmentation puis une diminution de force instantanée. Exemple :

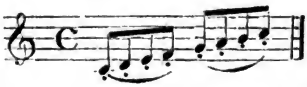


Lorsqu'ils ne se rapportent qu'à une seule note, on appelle celle-ci un *son filé*.

Les signes pour détacher les sons se placent au-dessus des notes ; ils sont de deux sortes. L'un, le *piqué*, ayant la forme d'un point allongé, indique que l'on doit attaquer fortement la note ; l'autre, le *staccato* ou point rond, qu'elle doit être détachée avec la plus grande légèreté. Exemple :



Les notes sur lesquelles se trouve ce dernier signe sont parfois encore surmontées d'un coulé ou liaison. On doit alors, tout en coulant, les détacher très brièvement. Exemple :

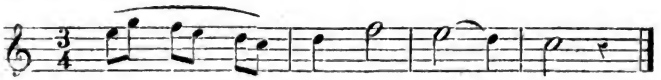


Lorsqu'il se trouve une longue suite de notes à détacher, au lieu que l'indication en soit placée, sur chacune d'elles, on trouve, au commencement de ce passage, le mot *staccato*, et le musicien doit alors l'exécuter comme si toutes les notes portaient individuellement le signe du détaché.

Enfin le *coulé* ou *liaison*, que nous connaissons déjà, produit l'effet contraire à celui du détaché ; il demande la liaison

Digitized by Google

des sons, c'est-à-dire que les notes qu'il joint ou qu'il entoure doivent former une prolongation de sons sans aucune interruption. Exemple :



Ainsi que pour le détaché, lorsque de longues phrases musicales doivent être liées, le compositeur, pour éviter la trop fréquente répétition du coulé, place au commencement le mot *legato*, et cela suffit à l'exécutant.

Avec les figures et indications que nous venons de nommer, il est facile au compositeur d'exprimer toutes les nuances qu'il veut donner à sa composition. Il ne s'ensuit point que leur exacte observation soit suffisante pour constituer une exécution parfaite; non, sans doute. Il y a une chaleur, un goût, un sentiment que tous les signes possible ne pourraient indiquer, et qui ne se trouve que dans l'ame de l'exécutant distingué. Mais celui-là, lorsqu'il est sûr de ne point s'écarter des idées de l'auteur, peut se laisser aller à tout l'entraînement que peut inspirer la suavité ou la grandeur de ces belles créations musicales qui font les délices de tout homme de goût.

CHAPITRE XVII.

Ornements.

1. Qu'appelle-t-on *ornements* en musique?

Ce qui donne à certaines notes une variété, un brillant qui rehaussent l'éclat d'une pièce musicale, et préviennent la monotonie qui pourrait résulter d'une trop grande simplicité.

Digitized by Google

[Les ornements ou agréments musicaux eurent une grande vogue dans le siècle passé. On en surchargea tellement toute espèce de musique que l'explication seule des signes qui devaient les indiquer remplissait de longs chapitres dans toutes les méthodes d'alors. Les auteurs les plus distingués n'échappèrent point au ridicule de cette profusion d'ornements, et, pour satisfaire au mauvais goût d'alors, ils écrivaient d'abord leurs idées simples et naturelles, telles enfin que les leur inspirait leur génie, puis ils les surchargeaient de signes nombreux par lesquels on était convenu d'indiquer les ornements dont l'exécution nécessitait d'aussi longues explications que de longs exercices. L'abus fut enfin porté à un tel point qu'on les abandonna entièrement à l'arbitraire des exécutants; de sorte qu'il arriva bien souvent que le compositeur ne sut plus reconnaître son propre ouvrage dans la bouche du chanteur. Ce fut dans le siècle actuel que l'on commença à régulariser l'emploi des agréments musicaux, et que les auteurs s'astreignirent à les indiquer d'une manière positive par des notes ou par quelques signes dont on conserva l'usage. Dès lors il ne furent plus abandonnés au goût bon ou mauvais des exécutants, et l'art y gagna.]

2. Comment indique-t-on les *ornements* en musique ?

Par des notes appelées *notes d'agrément* et par des signes.

3. Qu'est-ce que les *notes d'agrément* ?

De petites notes qui, placées devant ou après les notes principales de certains traits, servent d'ornements à ces notes.

[Exemple :

Digitized by Google

Les notes principales, c'est-à-dire les blanches composant l'exemple ci-dessus ne restent plus un son unique; mais par l'effet des petites notes qui les précèdent ou les suivent, chacune d'elles se divise en plusieurs sons distincts, dont la durée de l'exécution cependant ne doit point excéder celle que représente cette note principale. C'est donc, en thèse générale, la division d'une note principale en plusieurs tons, exécutés dans la simple durée qu'elle représente, qui constitue ce que l'on nomme *ornement* en musique.]

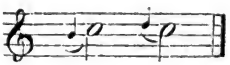
4. Comment peut-on diviser les *notes d'agrément?*

En quatre espèces: l'*appoggiature* (*appoggiatura*) le *port de voix* (*portamento*), le *groupe* (*gruppetto*) et les *fioritures*.

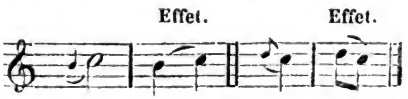
5. Qu'est-ce que l'*appoggiature?*

L'*appoggiature* (d'un mot italien qui signifie *appuyer*) est une petite note de goût sur laquelle on appuie avant de passer en coulant sur la note principale qui la suit.

[L'appoggiature est toujours placée un ton ou un demi-ton plus haut ou plus bas que la note qu'elle précède. Ainsi, par exemple, quand la note principale est *ut*, on lui donne comme note d'agrément *si* ou *ré*. Exemple:

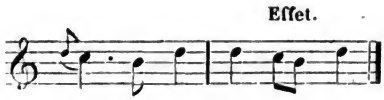


L'appoggiature prend la moitié de la valeur de la note sur laquelle elle se résout, c'est-à-dire de la note principale, lorsque celle-ci peut se diviser en deux parties égales. Exemple:



Digitized by Google

Quand la note principale ne peut se diviser qu'en trois parties, c'est-à-dire lorsqu'elle est pointée, l'appoggiature en prend alors deux pour sa propre durée. Exemple :

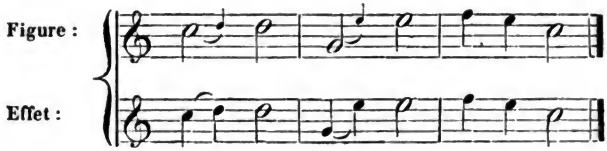


Lorsque l'appoggiature est supérieure en élevation à la note sur laquelle elle se résout, on appuie plus fortement sur la première que sur la seconde. Le cas contraire arrive lorsqu'elle se trouve placée à un degré inférieur.]

6. Qu'est-ce que le *port de voix?*

C'est une note d'agrément qui suit ordinairement la note principale, et qui est placée un ou plusieurs degrés au-dessus ou au-dessous de celle-ci.

[Le *port de voix*, comme on peut le voir, diffère de l'appoggiature en ce qu'il est presque toujours précédé de la note principale, et qu'il tire de celle-ci, et non de celle qui la suit, sa valeur de durée. Exemple :

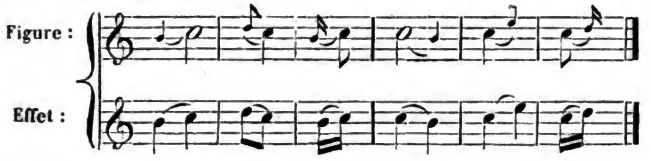


Le port de voix s'exécute en passant par un coulé léger de la note principale à la petite note.

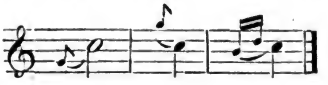
Le port de voix, ainsi que l'appoggiature, n'ayant pour durée que la moitié de la note à laquelle ils se rapportent, leur

Digitized by Google

figure ne doit représenter que la moitié de la valeur de celle-ci (1). Exemple :



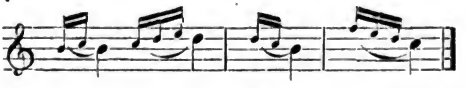
Lorsqu'une petite note se trouve placée devant la note principale, mais à plusieurs degrés au-dessus ou au-dessous, elle prend aussi le nom de *port de voix*. Exemple :



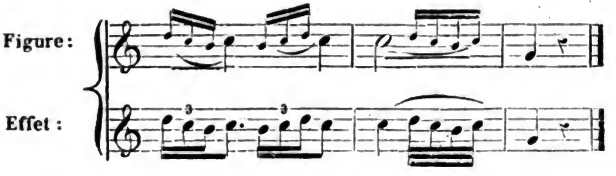
7. Qu'est-ce que le *groupe* ou *gruppetto ?*

La réunion de plusieurs petites notes qui se coulent toujours avec la note placée à leur droite.

[Exemple :



La valeur du groupe se prend tantôt sur la note qui le précède, tantôt sur celle qui le suit, selon le caractère du morceau de musique. Exemple :



(1) On pourra trouver parfois une note ou un groupe d'agrément dont la figure indiquera une valeur qui n'atteindra point ou excédera la moitié de celle de la note à laquelle ils appartiennent. Mais comme ce ne sont que des exceptions, nous laissons à l'intelligence du lecteur le soin de le guider dans leur exécution.

Digitized by Google

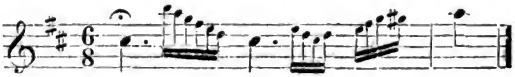
Le groupe doit s'articuler avec légèreté, mais on attaque sa première note plus fortement que les suivantes.

La vitesse plus ou moins grande à mettre dans l'exécution du groupe dépend du caractère de la pièce musicale. Si le morceau est lent, on doit l'exécuter lentement; on l'exécute avec énergie au contraire, si le morceau est vif.]

8. Qu'appelle-t-on *fioritures ?*

Ce sont des fractions de gammes représentées par de petites notes liées ensemble, et procédant par degrés diatoniques, chromatiques ou disjoints.

[Elles n'ont aucune valeur dans la mesure et s'exécutent *ad libitum*. Exemple :



Les fioritures se trouvent ordinairement placées après un point d'orgue, quelquefois entre deux points d'orgue. Elles sont toujours écrites pour la première voix, et ne sont jamais accompagnées, c'est-à-dire que toutes les autres voix et même l'orchestre font *tacet* pendant leur exécution.]

9. Quels sont les signes d'ornements ?

Le *grouppetto*, le *trille* et le *mordant* (*mordente*).

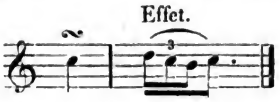
[Ces signes ne doivent être considérés que comme des abréviations dans la notation, puisqu'il n'existe, pour chacun d'eux, qu'une seule manière d'exécuter les notes qui en sont affectées.]

10. Qu'est-ce que le *grouppetto ?*

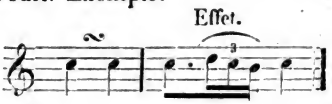
C'est un signe d'ornement dont voici la figure (∾) et qui n'est qu'une abréviation convenue du groupe dont nous avons parlé plus haut.

Digitized by Google

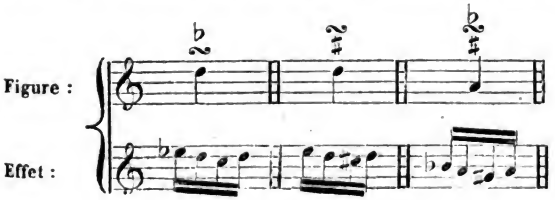
[Lorsque ce signe se trouve placé sur une note, le groupe d'ornement qu'il indique doit précéder cette note dans l'exécution, et sa composition être celle-ci : sa première note, supérieure d'un degré à la note principale ; la deuxième, unisson de cette note, et la troisième une seconde au-dessous de cette principale note à laquelle on revient pour terminer. Exemple :



Si le signe est placé entre deux notes, le groupe tire sa valeur de la note qui le précède. On exécute donc d'abord brièvement cette note, puis on donne sa seconde supérieure comme première note du groupe ; ensuite vient son unisson, et enfin sa seconde inférieure qui termine le groupe et conduit à la note qui le suit. Exemple.



Le groupetto, ainsi que nous venons de le voir, indiquant un groupe de trois notes, qui sont la note principale et deux notes auxiliaires, l'une supérieure, l'autre inférieure, si l'une de ces deux notes doit être accidentellement haussée ou baissée, on pose au-dessus ou au-dessous de lui le signe accidentel ; au-dessus, si c'est la note supérieure qui doit être altérée, au-dessous, si c'est la note inférieure. Exemple :

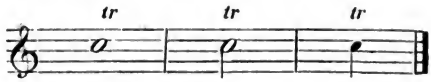


Digitized by Google

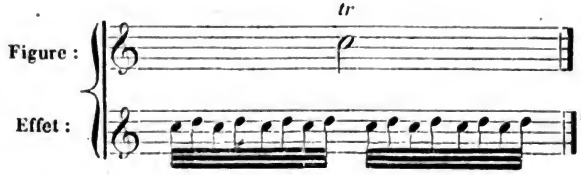
11. Qu'est-ce que le *trille?*

Le trille est un ornement qui indique le passage rapide et réitéré d'une note à sa note supérieure.

[Ce signe s'exprime par les deux lettres *tr* placées au-dessus de la note qui doit être trillée. Exemple :



Le trille, qu'on appelait autrefois cadence, est un des plus beaux ornements du chant. C'est aussi celui qui est le plus fréquemment employé, et qui, en même temps, présente le plus de difficultés dans l'exécution. Il consiste dans l'émission plus ou moins lente, plus ou moins vive de deux notes qui ne sont distantes l'une de l'autre que d'un ton ou d'un demi ton, savoir : la note principale, c'est-à-dire celle sur laquelle se trouve placé le signe, et une note supérieure que l'on suppose et qui doit être sa seconde supérieure. Exemple :

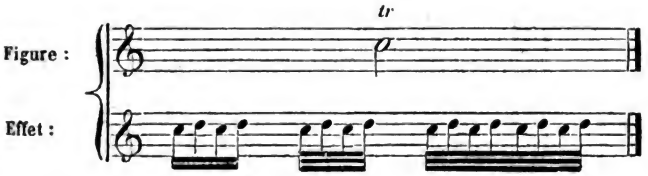


La note principale ne doit se distinguer de la note supérieure que par la prérogative d'être donnée en premier et en dernier lieu.

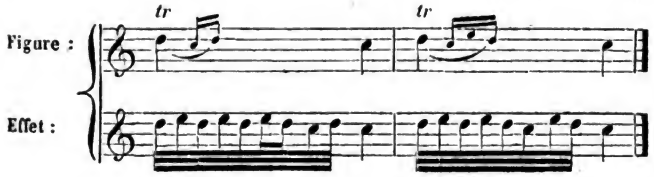
La durée de l'exécution du trille ne doit point excéder celle représentée par la note surmontée du signe.

Cette exécution doit être un peu lente au commencement et augmenter progressivement de rapidité jusqu'à sa terminaison. Exemple :

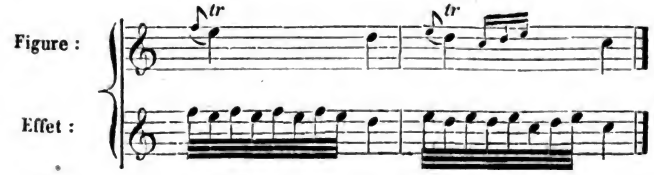
Digitized by Google



Le trille se termine souvent par une ou plusieurs petites notes qui lui servent de conclusion et se lient toujours avec lui. Exemple :



Lorsque le trille doit commencer par la seconde supérieure de la note principale, on l'indique au moyen d'une note d'agrément placée devant cette note, et il prend alors le nom de *trille préparé*. Exemple :

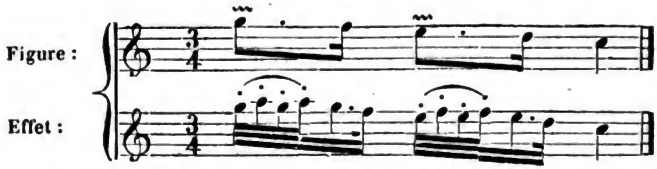


12. Qu'est-ce que le *mordant?*

C'est un ornement dont voici la figure (∿) et qui n'est qu'une abréviation du trille.

Le *mordant* indique le passage rapide de la note surmontée du signe à sa seconde supérieure. Exemple :

Digitized by Google



Le mordant n'absorbe point, ainsi que le trille, toute la valeur de la note qui en est surmontée, puisqu'après deux battements, c'est-à-dire après le passage deux fois réitéré de la note principale à sa seconde supérieure, on revient, comme on le voit, à cette note principale à laquelle il reste encore une certaine valeur de durée.]

CHAPITRE XVIII.

Signes d'abréviation.

1. Qu'est-ce que les *signes d'abréviation?*

Les signes dont on se sert pour abréger la notation.

[Lorsque dans une pièce de musique plusieurs notes semblables, un groupe ou même une partie entière doivent se répéter, au lieu qu'ils soient notés au long, on trouve cette répétition indiquée par divers signes.]

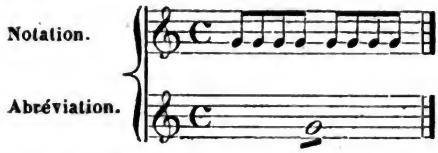
2. Par quels signes abrége-t-on, dans une mesure, la notation de plusieurs croches, doubles croches, etc., de même degré?

Par des barres inclinées de droite à gauche, et que l'on adjoint à la ronde, à la blanche ou à la noire.

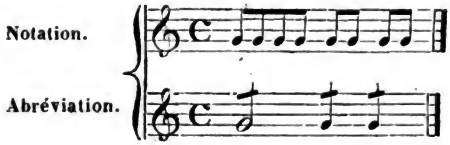
[Ainsi, dans la mesure à quatre temps, une mesure consistant

Digitized by Google

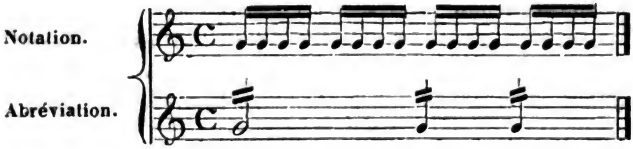
en huit croches de même intonation sera représentée par une ronde soulignée d'une barre oblique fortement marquée. Exemple :



La même abréviation peut encore se trouver exprimée par deux blanches ou par quatre noires ayant la queue traversée par une barre oblique. Exemple :

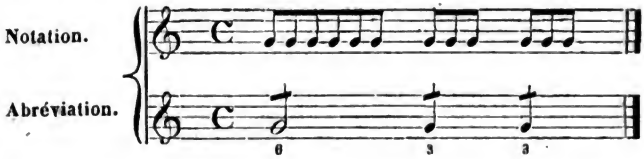


Huit doubles-croches de même degré s'expriment par une blanche ou par deux noires dont les queues se traversent de deux barres obliques. Exemple :

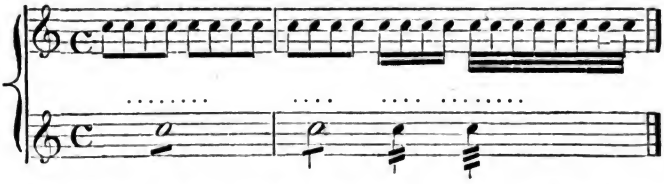


Le triolet et le six pour quatre, composés de notes de même intonation, peuvent aussi s'abrévier par une note barrée. Mais alors on place au-dessus d'elle le chiffre indicatif 3 ou 6. Exemple :

Digitized by Google



Pour la facilité de l'exécutant, on surmonte quelquefois la note barrée d'autant de points qu'il y a de notes indiquées par le nombre de barres dont elle est soulignée. Exemple :



En résumé, les notes barrées se divisent en croches, doubles, triples ou quadruples croches, selon que les barres qui leur sont adjointes sont simples, doubles, triples ou quadruples. Ainsi, par exemple, la ronde, soulignée d'une barre, indique que l'on doit articuler huit croches ; de deux barres, qu'on doit articuler seize doubles croches ; de trois barres, trente-deux triples croches ; enfin de quatre barres, 64 quadruples-croches.

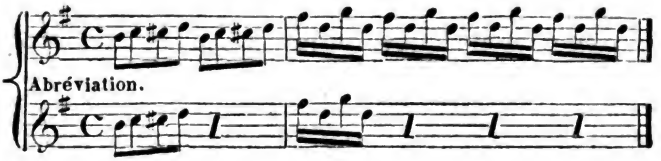
Le lecteur pourra, par exercice, écrire les différentes valeurs que représentent la blanche et la noire ayant la queue traversée d'une, de deux, de trois et de quatre barres.

3. De quel signe se sert-on pour abréger la notation de groupes de notes dont la composition se ressemble?

D'une barre diagonale placée après le groupe qui doit se répéter, et qu'on appelle par cette raison, *barre de répétition*.

Digitized by Google

Exemple :



Le groupe, comme on le voit, doit se répéter autant de fois qu'il y a de barres placées après lui.

On peut rencontrer parfois une mesure dans laquelle il ne se trouvera que des barres de répétition ; on doit alors répéter le dernier groupe de la mesure qui précède autant de fois qu'il y a de barres tracées. Cette manière d'écrire est incorrecte ; aussi trouve-t-on presque toujours, en pareil cas, le dernier groupe de la mesure précédente écrit au long au commencement de la mesure qui ne consiste que dans la répétition de ce groupe.

On trouve aussi quelquefois les barres de répétition représentées par un, deux ou trois bâtons, selon que le groupe qu'elles remplacent est composé de simples, de doubles ou de triples croches. Mais on a jugé superflu d'employer une barre autre que la simple, parce que, placée auprès du groupe dont elle indique la répétition, il est impossible qu'on n'ait point présente la valeur des notes qui composaient celui-ci. De plus les barres doubles et triples ne peuvent s'employer que pour remplacer un ensemble de valeurs égales ; on ne pourrait, par exemple, s'en servir dans ce cas :

Les signes d'abréviation, outre qu'ils diminuent le travail du copiste, ont encore l'avantage de faciliter l'exécution en ce qu'ils font connaître que le trait qui va suivre est semblable en

Digitized by Google

tout point à celui qui vient d'être donné. Ils indiquent à l'instrumentiste qu'il ne doit point changer de position ; et celui-ci en est d'autant plus soulagé que, dans un passage rapide, il peut saisir d'un coup-d'œil jusqu'à seize et même trente-deux notes indiquées clairement ainsi dans un très petit espace, ce qui n'arriverait point si elles se trouvaient écrites au long.]

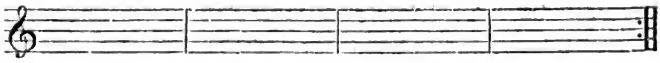
4. Quels sont les signes employés pour indiquer la répétition d'une ou de plusieurs parties d'un morceau de musique?

La *reprise*, le *renvoi* et le *da-capo*.

5. Qu'appelle-t-on *reprise?*

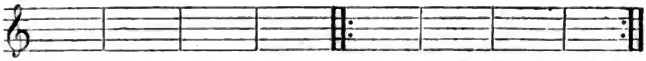
D'abord toute partie d'un air, laquelle se répète deux fois sans être écrite deux fois, puis le signe qui sert à indiquer cette répétition.

[Une pièce de musique peut être divisée en plusieurs parties distinctes, formant chacune un sens terminé. Pour distinguer ces diverses parties, on place, à la fin de chacune d'elles, deux barres verticales fortement marquées. Les deuxième et troisième parties du morceau se trouvent ainsi renfermées entre deux doubles barres. Or chacune de ces parties est susceptible d'être répétée, et, pour indiquer cette répétition, on trouve deux points placés à la gauche de la double barre qui termine la partie que l'on doit réexécuter, et qui prend dès-lors le nom de *reprise*. Exemple :

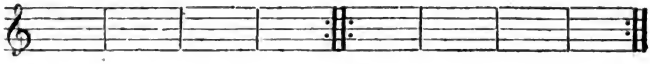


Lorsqu'une partie renfermée entre deux barres doit être exécutée deux fois, on trouve le signe de la reprise à son commencement comme à sa fin. Exemple :

Digitized by Google



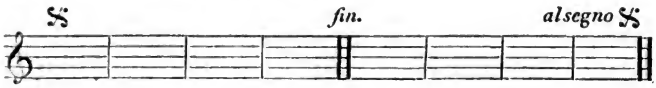
Quand le signe de la *reprise* n'a des points qu'à sa gauche, il indique seulement la répétition de ce qui précède ; lorsqu'il n'en possède qu'à sa droite, c'est ce qui suit qui doit être répété. Des points à droite et à gauche indiquent la répétition et de ce qui précède et de ce qui suit. Exemple :



6. A quoi sert le *renvoi?*

Le *renvoi*, placé à la fin d'une partie, indique que l'on doit retourner en arrière à son signe correspondant.

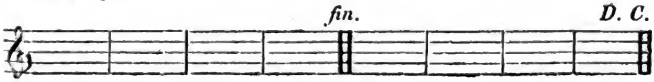
[Ce signe se place au-dessus de la portée ; il est quelquefois précédé des mots *al segno* (*au signe*), ce qui indique que l'on doit revenir à l'endroit où se trouve le premier signe, et exécuter de nouveau jusqu'à ce qu'on trouve une double barre surmontée du mot *fin*. Exemple :



7. Qu'est-ce que le *da-capo?*

Le mot *da-capo* (par abréviation *D. C.*, *en tête*, *au commencement*), indique que l'on doit retourner au commencement du morceau, et suivre jusqu'à ce que l'on rencontre l'indication finale citée plus haut.

[Exemple :



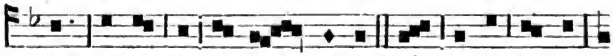
Digitized by Google

CHAPITRE XIX.

Différentes espèces de musique.

Nous ne clorrons point cette partie sans faire mention au lecteur des quatre destinations différentes qu'a reçues la musique chez les modernes et qui en font autant de genres distincts.

La première, sans contredit, est la *musique sacrée,* car mis à part le respect que sa destination doit nous inspirer, c'est elle qui est la plus ancienne. D'ailleurs c'est à l'Eglise que nous sommes redevables, non seulement de la constitution du système actuel de la musique, mais encore de la conservation de cet art en général. En effet, abandonnée par les Romains dégénérés, la musique ne fut sauvée d'un oubli total que par les premiers chrétiens. Depuis lors elle fut cultivée, quoique faiblement, dans les monastères, et des pères de l'Église écrivirent même sur elle des traités. Ce fut vers le 6e siècle que saint Grégoire forma le système de plain-chant dont on se sert encore aujourd'hui dans nos églises. (Le plain-chant ne s'écrit que sur quatre lignes ; Exemple :



et les clefs dont on se sert sont celles d'*ut* et de *fa.*)

Après bien des vicissitudes, la musique d'église fut enfin rendue digne de sa haute destination par les travaux du célèbre Palestrina, compositeur italien qui vécut au seizième siécle. Depuis ce temps, les grands maîtres ont, pour la plupart, composé des morceaux de musique sacrée, dont plusieurs sont restés comme des monuments de ce qui peut être produit de plus sublime en ce genre.

On appelle particulièrement musique d'église les messes en

Digitized by Google

latin, offertoires, graduels, psaumes, hymnes, antiennes, motets ou jérémies.

Les grands opéras et les opéras-comiques forment ce qu'on appelle la *musique de théâtre*. On donne aussi ce nom aux différentes parties dont ils sont composés, comme ouvertures, récitatifs, cavatines, airs, duos, trios, quatuors, chœurs, marches, etc.

La *musique de salon* comprend les canons; les romances, barcarolles, nocturnes à deux ou plusieurs voix; les quatuors sans accompagnement d'orchestre; les sonates, duos, trios, quatuors, quintettes, sextuors, fantaisies, variations, caprices, solos pour divers instruments, et les symphonies à grand orchestre.

Enfin la dernière est la *musique militaire*, dont la partie la plus brillante est la marche.

On ne se sert, pour ce genre de musique, que d'instruments à vent ou à percussion.

La musique qu'on pourrait appeler *musique dansante* (c'est-à-dire les valses, contredanses, galops, etc.), ne consistant presque qu'en morceaux pris dans les trois derniers genres désignés ci-dessus et arrangés pour le but auquel ils sont destinés, nous n'en ferons point autrement mention.

CHAPITRE XX.

Conclusion.

Ici se terminent les *Connaissances préliminaires de la Musique*. Avant de passer à la branche la plus importante de cet art, celle de la musique vocale, le lecteur devra se reporter en arrière, et parcourir encore une fois les demandes et réponses des différents chapitres de cette partie, dans les-

Digitized by Google

quelles les éléments constitutifs de toute musique ont été expliqués. Il devra s'assurer que toutes ont été bien comprises par lui. Cependant s'il en était autrement, si la compréhension de certaines parties restait encore incomplète dans son esprit, qu'il ne s'en décourage point, car la pratique dissipera bientôt ce que la théorie aura pu laisser d'obscurité. Nous l'invitons seulement à revenir souvent à cette *première partie*, afin de s'assurer s'il ne s'égare point. Nous lui conseillons surtout, avant de commencer l'exécution d'un exercice vocal, de le considérer premièrement sous ses deux points de vue principaux, c'est-à-dire de l'étudier d'abord sous le rapport de la mesure, puis sous celui de ses diverses intonations. Enfin, ayant examiné quel est son caractère, s'il est majeur ou mineur, il devra, après l'avoir exécuté dans le ton où il se trouve écrit, opérer sa transposition dans les onze autres tons existants, en faisant usage des moyens expéditifs que nous lui avons indiqués; cet exercice le fortifiera en même temps sur la lecture avec les différentes clefs.

Notre élève devra s'attacher surtout, dans l'exécution, à bien rendre l'expression indiquée par les mots ou les signes qu'il rencontrera fréquemment lorsqu'il sera plus avancé.

C'est ainsi que par un travail constant nous parviendrons à obtenir l'entrée du temple de la science; et dès que nous l'aurons franchie, des jouissances sans nombre seront notre partage. La mélodie avec ces accents tour-à-tour tendres ou majestueux, simples ou brillants, belliqueux ou mélancoliques, initiera nos ames d'hommes à tous les beaux sentiments, à toutes les actions héroïques, à toutes les joies célestes enfin qu'elle est capable d'inspirer. Et nous recueillerons alors une récompense bien douce de notre travail, et nous bénirons les quelques veilles que nous y aurons consacrées.

Que si le lecteur, douteux de nos paroles, refuse de croire à l'effet que peut produire la musique, qu'il se souvienne du

Digitized by Google

temps ou notre patrie, menacée par l'étranger, voyait courir ses enfants aux frontières. Là, ces soldats improvisés, manquant de vêtements et presque de pain, retrouvaient toute leur énergie aux accents des hymnes patriotiques d'alors, et la victoire était à nos drapeaux.

Mais reportons-nous au chant simple et majestueux de la musique religieuse. — Qui peut avoir assisté dans un de nos temples à l'exécution, bien rare, hélas ! d'un chef-d'œuvre des grands-maîtres, sans avoir éprouvé un frémissement de tout le corps ? Qui peut avoir entendu résonner, sous ces voûtes les accents de l'homme s'adressant à Dieu dans un langage sublime, sans s'être cru transporté un instant à ce séjour des bienheureux où des milliers d'anges, par de saints cantiques, redisent sans cesse les louanges de l'Éternel ?

Et lorsque l'illusion a cessé, lorsqu'on est sorti du temple, ne reste-t-il pas encore dans l'ame un sentiment ineffable de douceur, de joie sainte et de résignation ?

Est-il une autre science, un autre art, est-il un désir, une passion satisfaite qui puisse produire un effet semblable à celui-là?

« Il n'est ame si revêche qui ne se sente touchée de quelque « révérence à considérer cette vastité sombre de nos églises et « ouïr le son dévotieux de nos orgues, et l'harmonie si posée « et religieuse de nos voix. »

(Montaigne.)

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

Digitized by Google

Digitized by Google

MÉTHODE DE CHANT

ET DE

LECTURE MUSICALE

PAR LEÇONS GRADUÉES.

Digitized by Google

Digitized by Google

ÉTUDES

ÉLÉMENTAIRES

DE LA MUSIQUE.

DEUXIÈME PARTIE.

LECTURE MUSICALE ET CHANT.

INTRODUCTION.

Nous espérons avoir atteint le but que nous nous sommes proposé, celui de faire connaître les *Notions préliminaires* ou *Principes de la Musique.* Il nous reste maintenant une grande difficulté à vaincre, c'est d'enseigner la pratique de ce que nous n'avons démontré jusqu'ici que théoriquement; car la théorie peut s'apprendre facilement, mais on ne peut en dire autant de la pratique (1).

Dans les premières pages de ce volume, nous avons dit que d'*ut* à *ré* il y avait un ton, de *ré* à *mi* un ton, etc.; nous pensons que nos lecteurs auront compris cela, mais pourront-ils l'exé-

(1) J.-J. Rousseau était un parfait musicien, en théorie mais il savait à peine lire la musique; Choron avait également une théorie très étendue, mais il ne possédait point le même degré d'habileté dans l'exécution.

Digitized by Google

cuter ? Si celui qui chante ne peut assigner, dans l'échelle des tons, une place au son qu'il a produit, à plus forte raison ignorera-t-il combien de degrés sa voix devra parcourir, en montant ou en descendant pour passer d'un ton à un autre. Cependant, ainsi que nous nous le sommes proposé dans cet ouvrage, nous voulons que l'élève puisse apprendre à chanter, même s'il n'a pas l'aide d'un professeur.

Le moyen que nous croyons devoir préférablement indiquer pour trouver la distance vocale d'un ton à un autre est celui de chercher ces tons sur un instrument, et de les imiter avec la voix aussi bien que possible. L'instrument que nous proposerons est un piano.

En indiquant au lecteur l'usage du piano, nous avons pensé rester toujours dans les limites de notre ouvrage qui sont de faire apprendre sans maître l'art de la musique. Car bien qu'on se soit donné un professeur de chant, il peut arriver que celui-ci ne puisse pas toujours parfaire ce qu'il a commencé, tandis qu'un piano, dont la location est très peu dispendieuse (1), est toujours aux ordres de l'élève à ses moments de loisirs, et joint l'avantage inappréciable de renfermer à lui seul six octaves, ainsi qu'on le verra ci-après, et d'être à la portée de la voix de celui qui apprend; ainsi, dans ses leçons, il sera à même de joindre l'accompagnement, et de se donner une idée fixe des bases de l'harmonie, premier pas vers la science de la composition qui sera l'objet de notre troisième partie.

Nous donnerons, dans le chapitre qui va suivre, un cla-

(1) De 6 à 10 francs par mois.

Digitized by Google

vier qui indiquera la note que chaque touche doit frapper; ces notes seront divisées par octaves. Les élèves, en commençant l'étude des intervalles, toucheront sur le clavier les notes qu'ils verront dans leurs exercices; ils auront ainsi, quant à la justesse des sons, un guide fidèle et sûr; et si, sans se rebuter des difficultés que présenteront, sans aucun doute, les études que nous allons donner, ils s'efforcent de les vaincre, il est certain que les obstacles s'évanouiront successivement devant eux et qu'un rapide essor les conduira au but tant désiré, celui de devenir un bon praticien.

Avant d'entrer en matière, nous dirons à ceux de nos lecteurs qui, voulant faire de la musique une étude sérieuse, ont accueilli notre ouvrage : « Que l'aridité des élémens ne vous découragent point, non plus que les redites auxquelles nous sommes fréquemment obligés; nous avons tout sacrifié à la certitude d'être compris : tout notre travail, tous nos efforts tendent à ce but unique. Si votre ferme vouloir, secondant nos vues, vous aide à franchir les premiers principes de cette méthode, nous pouvons vous promettre une récompense prochaine; en effet, plus vous irez en avant, plus le travail même se chargera de vous dédommager.

« Nous nous trouverons heureux si, dans l'absence d'un maître, et n'ayant pour stimulant que votre goût et votre désir d'apprendre, nous avons pu vous devenir de quelque utilité; c'est là l'espoir que nous formons dans les veilles consacrées à l'élaboration de ce petit ouvrage. »

Digitized by Google

Dispositions particulières de la deuxième Partie.

La deuxième partie est divisée en deux sections, lesquelles sont subdivisées en chapitres, qui, ainsi que dans la première partie, contiennent des questions posées et résolues sur les points principaux qu'il importe essentiellement de connaître et de retenir dans la mémoire.

La première section traite de la voix, aussi succinctement que possible, et du chant comme étude; elle contient des exercices dont la graduation raisonnée et commentée complète le système du chant et conduit à la deuxième section, qui traite du chant considéré comme art. Ces exercices seront accompagnés de toutes les explications jugées indispensables pour guider dans une route sûre ceux qui veulent se livrer à cette étude.

Cependant comme la voix, ce don de la nature, n'a pas été également départie à tous, qu'elle peut se trouver fausse chez les uns, médiocre ou nulle chez les autres, mais que néanmoins les vices de conformation qui en sont cause n'empêchent point de se développer chez la plupart le sentiment musical, nous conseillons à ces derniers, lorsqu'ils auront essayé pendant quelque temps de l'étude du chant, et qu'ils rencontreront de trop grandes difficultés à vaincre leur organe rebelle, de renoncer à la musique vocale et de faire le choix d'un instrument.

Les instruments, si l'on peut s'exprimer ainsi, doivent obvier à cette disgrace de la nature, et c'est dans cette vue que nous avons donné la figure du clavier, renfermant, comme nous l'avons dit, toute la portée instrumentale. Vouloir donner la méthode de chacun d'eux eût été dépasser les bornes de notre cadre, et l'on conçoit qu'ayant fait notre travail pour tous, ce qui serait utile aux uns deviendrait infailliblement fastidieux pour les autres.

Digitized by Google

D'ailleurs chaque instrument a son mécanisme particulier, et la perfection qu'il est possible d'atteindre avec eux doit être le résultat d'une pratique persévérante, pratique qu'on ne peut acquérir qu'avec l'aide d'une méthode spéciale pour celui que l'on s'est choisi.

Mais, les exercices de la première section pouvant très bien servir à l'étude de beaucoup d'instruments, nous donnerons, dans la troisième partie, quelques détails sur les capacités de chacun d'eux.

Nous nous servirons des clefs de *sol* et de *fa*, comme étant celles dont l'usage est le plus fréquent aujourd'hui. Cependant le lecteur devra souvent faire usage des clefs d'*ut* pour s'exercer à la transposition (ainsi qu'il est indiqué 1re part., page 113), étude que nous lui conseillons de ne pas négliger.

Que notre lecteur ne s'effraie pas de la longueur quelquefois indispensable de nos explications; qu'il veuille bien les lire attentivement. Que si l'on trouve notre plume malhabile à orner de fleurs des leçons naturellement arides, nous nous consolerons en pensant que, bien que la tâche fût difficile, nous avons moins consulté nos forces que le désir d'être utiles, en disant avec un poète latin : Si les forces nous manquent, toujours doit-on nous tenir compte de notre bonne volonté.

Si desint vires, tamen laudanda voluntas.

Digitized by Google

CHAPITRE Ier.

Chant. — Voix. — Intonation.

1. Qu'est-ce que le *chant?*

L'émission de sons produits par la voix humaine, lesquels, appliqués à la musique et diversifiés, constituent un tout mélodique ou harmonique.

[Le chant, dit M. Castil-Blaze, est une *sorte de modifications de la voix humaine, par laquelle on forme des sons variés et appréciables*. Nous reproduisons cette définition à cause de sa justesse, et nous croyons avec lui que, pris dans son sens exact, *chant* se dit tout simplement de la musique vocale, et que dans la musique mêlée de symphonie, on appelle parties de chant celles qui doivent être exécutées par les voix. (Castil-Blaze, *Dict. de Mus.*)

La science du chant est encore aujourd'hui méconnue d'un grand nombre de personnes. Nous croyons qu'on ne nous saura point mauvais gré de quelques développements donnés à ce sujet.

Tous les hommes (sauf quelques rares exeptions) affectionnent le chant. Chez beaucoup il est le signe de la joie ; aux ames rêveuses et mélancoliques, il procure de douces consolations ; chez les êtres apathiques, il produit des émotions variées soit par le sujet, soit par le lieu où se trouvent placés le chanteur et l'auditeur.

Les oiseaux eux-mêmes ne sont-ils pas mûs par ces diverses sensations? Voyez, à l'aurore d'un beau jour, le soleil darder ses premiers rayons sur l'horizon qu'il va bientôt embrâser de ses feux; alors vous entendrez ce concert universel et una-

Digitized by Google

nime, ce gazouillement ravissant par lequel ces petits êtres semblent bénir le créateur.

Que la scène change; que de gros nuages, portant la foudre dans leurs flancs, s'amoncèlent et menacent la terre, alors tous les chants ont cessé; tout cet orchestre de la nature se disperse, s'enfuit et va demander au bois voisin un abri, où le calme, succédant à la tempête, permettra de reprendre le concert interrompu. Les seuls oiseaux de nuit ou de proie ne font entendre que des cris rauques et lugubres dont la tristesse ne coïncide que trop avec la couleur sombre de leur plumage.

Mais le chant n'est pas seulement capable d'agir sur nos ames, il est encore salutaire à notre corps. Ceci est un principe d'hygiène, que l'action du chant, quand elle n'est pas prolongée outre mesure, développe et fortifie chez les enfants et les adolescents les parois thoraciques (ou pectoraux), et tend à y faire circuler l'air plus librement.

Plutarque et plusieurs auteurs de l'antiquité ont exprimé leur pensées dans ce sens. Quelques médecins de la même époque en ont prescrit l'exercice, mais, ainsi que de nos jours, nul d'entre eux n'avait spécifié dans quels cas cet exercice devait être mis en pratique. Des savants contemporains distingués ont été jusqu'à avancer qu'il était salutaire dans les cas d'épidémie, d'après la remarque qu'ils ont faite, à l'époque du choléra, que peu ou point des personnes qui se livraient à l'exercice de la musique vocale, n'avaient été atteintes de ce fléau.

Comme il n'entre pas dans notre plan de donner ici un traité sur les causes physiques du chant et sur l'hygiène de la voix, nous renvoyons ceux qui seraient tentés de s'instruire sur ce point à l'ouvrage de M. Colombat (de l'Isère) (*Traité des maladies de la voix,* Paris, 1834).

Si, remontant à des époques reculées, nous ouvrons les annales de l'antiquité, nous verrons le chant révéré en Grèce. où il faisait partie intégrante de l'instruction. La jeunesse,

Digitized by Google

dit Barthélemy, trouvait dans cet exercice l'amour de la vertu et de la patrie; leurs chants, tour à tour guerriers et patriotiques, mélancoliques ou voluptueux, les portaient aux combats, les disposaient aux douceurs de la paix et aux plaisirs de l'amour; et de nos jours même n'avons-nous pas vu se lever, comme par enchantement, aux accents des chants patriotiques, cette masse d'hommes, que l'âge ni le rang ne distinguaient, et qui marchaient, ou plutôt volaient à la frontière, en chantant ces hymmes guerriers?

Pourquoi cette effervescence? Ah! c'est que, bien mieux encore que les paroles, la musique prêtait au chant cette force d'expression qui enthousiasme, cette éloquence entrainante qui attire tout à elle; et ce ne fut pas le moindre triomphe de la musique et du chant.

Bien qu'occupés sans cesse de la guerre, les Romains, moins que les Grecs cependant, professaient pour le chant une vénération profonde; leurs descendants, les Italiens, héritèrent de leur goût et poussèrent plus avant la connaissance de cet art, que les mettaient à même de cultiver avec fruit une longue paix, et plus encore la stabilité d'un climat heureux et tempéré.

Et, ici, nous ferons remarquer l'influence de la température sur le chant et la voix. En effet, l'Italie, dont le ciel est toujours pur, donna naissance à cette langue douce, si justement nommée *langue des dieux*. La musique aussi en ressentit l'influence bienfaitrice, et, de l'école Italienne, sortirent les plus grands chanteurs du monde.

En France, où l'instabilité du climat fait varier quelquefois même jusqu'aux saisons, le chant dût être régi par cette loi si contraire à son développement.

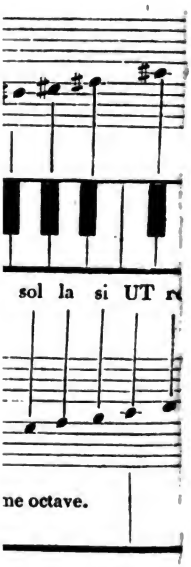
Ainsi, dans le moyen-âge, la langue française ayant emprunté au latin, au grec, au celtique même, une foule de mots dont le bizarre arrangement rendait cette langue presque barbare, les premiers chanteurs, qui furent des ménestrels ve-

Digitized by Google

Digitized by Google

image not available

CLAVI



ondre les
ver que,
, l'*ut* ♯ et
ces notes,
cru inu-
iste entre
la raison

2. Qu'est-ce que la *voix?*

La voix est la somme d
que l'on peut, en chantant, t

[On a parlé dans la première
différentes espèces de voix ; mais
de Chant d'en traiter plus spéci
mots sur cette matière sont ici né
indispensables.

Nul instrument, malgré de no
approcher de la voix ; comme s
voulu montrer qu'il n'a rien ép
d'une perfection que la créature
même. On est parvenu à imiter l
de divers animaux ; mais imite
maine reste encore à faire. L'in
plus est le jeu de la *voix humai*
mais ses notes graves sont nasilla
moëlleux, et les sons aigus resser
engastrymite (ventriloque) qu'à
ce jeu ne peut-il être employé con
pallier sa rudesse, doit lui ajoute
l'on nomme *jeux de fonds*, tels qu
Nous reviendrons sur l'orgue e
ments.

Une dissertation anatomique s
n'entre pas dans le plan de cet
inutile de faire part au lecteur d
sées dans l'expérience, et qui so
qui ont écrit sur cette matière. D
émise dépend la beauté des so
d'ouvrir la bouche en chantant, le

Digitized by Google

Digitized by Google

par les fosses nasales; alors de beau qu'il pourrait être il devient insupportable; mais si, tombant dans l'excès contraire, on ouvre trop la bouche, alors la trop grande quantité d'air qui s'échappe, ne permet pas au chanteur de continuer sans beaucoup se fatiguer. Nous ne parlerons point des contorsions de la bouche, le ridicule les a assez stigmatisées chez ceux qui croient par là donner plus de force à leurs sons.

La position de la tête doit être droite, quelque peu inclinée en arrière; le corps doit être d'aplomb, et il faut éviter de chanter assis, surtout si le lieu où l'on se trouve est rempli de monde, parce qu'alors la voix est étouffée avant d'avoir pu frapper les corps sonores qui doivent la répercuter. Bien que, dans les réunions nombreuses, il arrive souvent que le chanteur se demande compte de la faiblesse des sons qu'il produit, il doit se garder d'enfler sa voix plus que ne le permettent son volume et son registre; il la briserait infailliblement. On doit se défier des localités qui ont un écho, car les sons répétés par ce dernier, donnant l'unisson, la tierce, la quinte, et quelquefois la dixième, tendent à fausser la justesse de l'oreille, en ce que l'écho ne répète que quelques secondes après les sons du chanteur, et à moins de s'arrêter après l'émission de chaque note, on court risque que le son, accord d'une note, ne vienne tomber en désaccord avec celle donnée subséquemment.

Chez l'homme, à l'âge de la puberté, la voix éprouve un changement qu'on appelle la *mue*. Il faut se garder de chanter pendant tout ce temps, si l'on ne veut perdre sans retour sa voix, dont l'extinction se fait quelquefois sentir jusque dans la parole.

Nous donnons ici la portée des différentes voix, afin que le lecteur puisse chercher sur le piano le registre qui convient à la sienne.

L'on compte six espèces de voix.

Digitized by Google

Désignation des voix.	Etendue qu'elles embrassent sur le clavier.
1° Le premier-dessus ou *soprano* . . .	d'*ut* 4e octave à *la* 5e octave.
2° Le second-dessus — *soprano secondo*.	du *si* 3e — à *sol* 5e —
3° Le contralto	de *sol* 3e — à *mi* 5e —
4° Le tenor — *taille*	d'*ut* 3e — à *la* 4e —
5° Le bariton — *concordant* . .	du *la* 2e — à *fa* 4e —
6° La basse	du *fa* 2e — à *ré* 4e —

Nous n'avons donné que la portée ordinaire des voix ; nous observerons qu'il s'en trouve dont le registre permet plus d'étendue ; le clavier et l'expérience indiqueront au lecteur qu'elle est celle que comporte leur propre voix.]

3. Qu'est-ce que l'*intonation?*

L'émission d'un son musical déterminée par la place qu'il occupe dans l'échelle des tons.

[Dans la musique, nous devons considérer l'exécution sous un double rapport : la *mesure* et l'*intonation*. L'une et l'autre présentent des difficultés, grandes à la vérité, mais qui peuvent être surmontées par un exercice assidu. On a dit que pour faciliter leur étude, il fallait la diviser ; nous sentons toute la bonté de ce principe, aussi l'avons-nous adopté dès le commencement de notre ouvrage.

Mais, ayant donné à étudier dans notre première partie (chap. V et IX), des exercices purement rhythmiques sur toutes les mesures, nous croyons inutile de les renouveler, et nous prions le lecteur d'y recourir, s'il en est besoin. Ceux par lesquels nous allons commencer, quoique composés principalement pour l'étude de la mesure, roulent simultanément sur la mesure et sur l'intonation. Mais nous ne saurions trop recommander au lecteur de ne point chercher à vaincre ces deux difficultés à la fois ; qu'il étudie d'abord rhythmique-

Digitized by Google

ment l'exercice sur un seul ton (celui le plus convenable à sa voix), en prononçant la syllabe *la*, comme nous l'avons fait dans les chapitres cités plus haut. Dans cette exécution, il devra battre la mesure avec la main, de la manière indiquée pages 45 et 46.

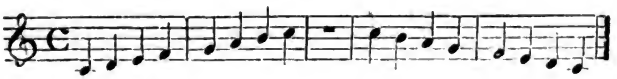
Ceci exécuté, nous passerons à l'étude de l'intonation. La gamme diatonique d'*ut* (ou *gamme naturelle*) est celle que nous allons employer. Nous la toucherons d'abord plusieurs fois sur le piano; puis nous essaierons de bien entonner la tonique (*ut* d'en bas). De la parfaite intonation de cette note dépend la bonne exécution de toute la gamme; aussi devons-nous y rester, jusqu'à ce que notre oreille nous assure l'identité parfaite du son émis par notre voix avec celui donné par le piano, sur lequel nous frappons le ton qui doit nous servir de comparaison. Après l'*ut* nous passons au *ré*, sur lequel nous faisons la même opération, et ainsi successivement sur toutes les notes de la gamme. Mais ne quittons jamais une note avant que notre oreille n'ait été satisfaite de la pureté de son exécution.

EXERCICES SUR LA GAMME DIATONIQUE.

Mesure à quatre temps.

L'exemple suivant nous offre la gamme diatonique montante et descendante.

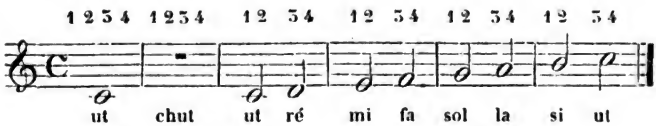
Après avoir vérifié son intonation sur le piano (voy. *Mesure*, 1re part., page 33), l'élève, plaçant la main au point de départ, entonera en frappant; la durée du son de chaque note devra être celle d'un temps de l'*andante*.

1. 

Digitized by Google

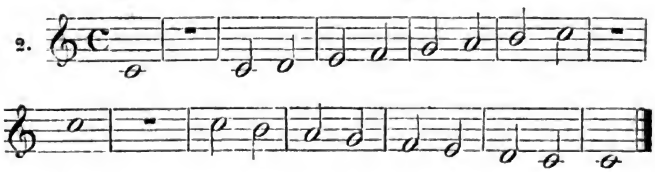
Comme dans le précédent exercice, l'intonation doit commencer en frappant le premier temps. L'élève fera durer le son de la ronde tout le temps que sa main mettra à parcourir les quatre fractions de la mesure. Viennent ensuite le silence d'une mesure (voy. *Silences*, 1re part., page 52), puis des blanches dont on doit se rappeler la valeur.

Cet exemple doit se chanter ainsi :



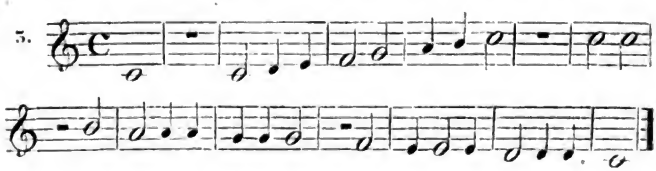
Rondes, blanches, silence d'une mesure ou pause.

2.



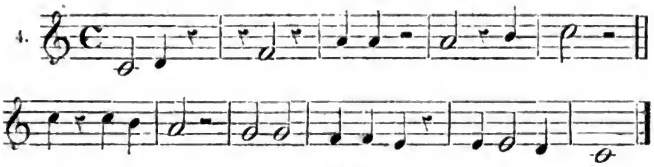
On a ajouté à cet exemple des noires pour faire comprendre de bonne heure la nécessité de frapper et de chanter ces notes qui sont le plus fréquemment employées et dont l'exécution est la plus facile puisqu'elles représentent des temps ou fractions constitutives de mesure. Dans l'exemple 4, la noire est remplacée souvent par des soupirs qui représentent sa valeur, ainsi que l'on a vu, dans l'exemple 3, la blanche remplacée par le silence d'une demi-pause qui est sa valeur représentative.

3.



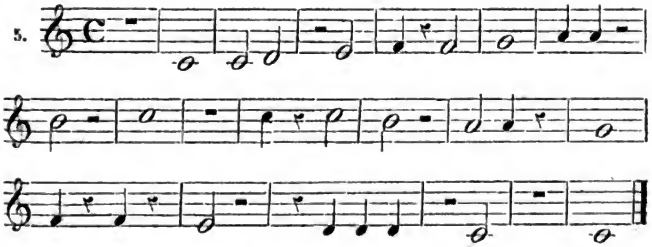
Digitized by Google

4.



Nous engageons le lecteur, s'il a le désir d'apprendre avec fruit, à LIRE d'abord ce résumé tout en frappant la mesure, c'est-à-dire, à choisir, soit la syllabe *do*, soit *la*, et à PARLER les notes, en observant (ainsi qu'il a été dit ci-dessus 1re part., page 56), de faire *chut* sur les pauses, la main étant le seul régulateur de la durée du silence, qui, comme nous l'avons dit, est une fraction plus ou moins grande de la mesure, suivant la note qu'il est convenu de représenter.

5.

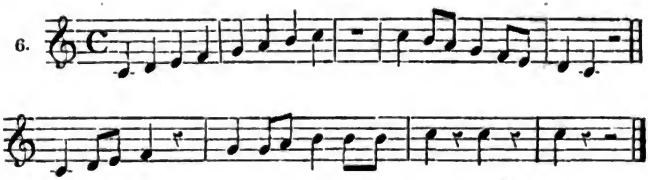


Nous passons maintenant aux noires, dont la connaissance est facile, si l'on se rappelle ce qui a été dit ci-dessus ; comme dans les précédents exercices, l'intonation commence en frappant.

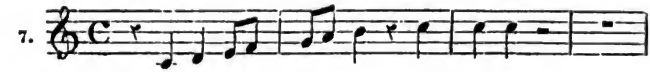
Dans les exemples suivants nous joindrons des croches et des doubles-croches ; et c'est par le mélange nécessaire de ces différentes notes que nous conduirons l'élève à exécuter des morceaux qui, d'abord, ne seront que des études variées, mais feront place par la suite à des duos, trios, quatuors, etc.

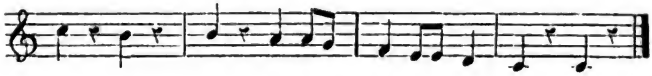
Digitized by Google

6.



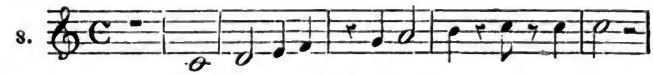
7.

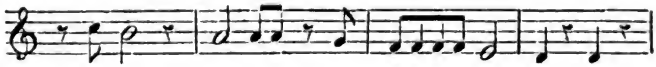


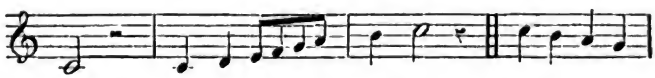


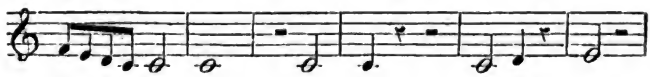
Résumé.

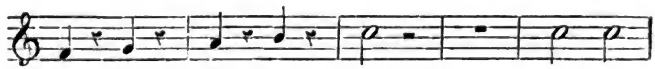
8.

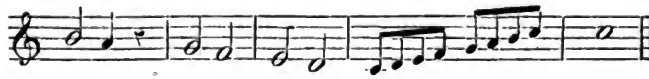




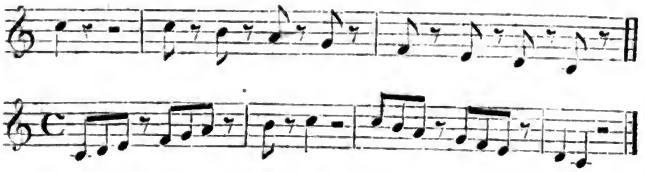






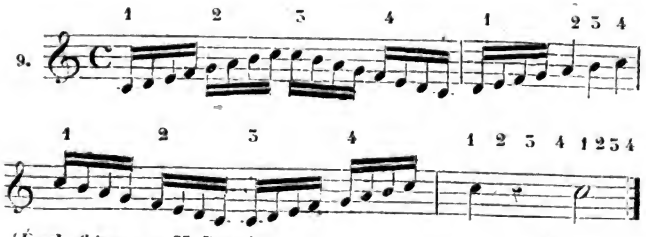


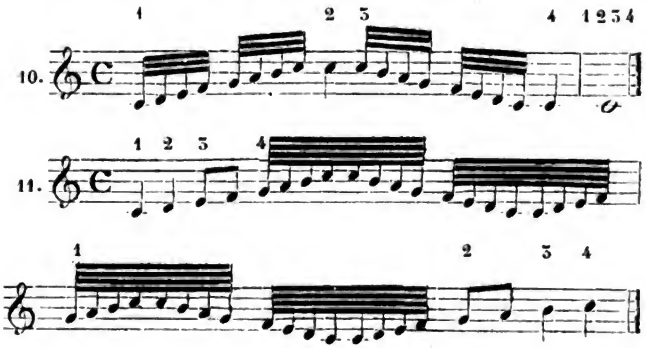
Digitized by Google



En passant aux exercices qui renferment des doubles, des triples ou des quadruples croches, le lecteur devra apporter une grande attention dans la répartition de ces différentes valeurs. Ainsi dans les mesures composées de doubles croches, il frappera un temps en commençant chaque groupe de quatre notes; il frappera également un temps pour huit triples ou seize quadruples croches. Afin de ne point tomber dans une confusion qui deviendrait inévitable, on exécutera d'abord rhythmiquement, mais, cette fois, en nommant les notes; cet exercice, que nous avons toujours récommandé, est nécessaire ici plus que partout ailleurs. L'élève, s'il veut mettre cette leçon à profit, ralentira d'abord le mouvement de la mesure pour donner clairement le nom de chaque note, puis il commencera l'exercice de l'intonation. Lorsqu'il sera sûr de cette dernière, et surtout de la mesure, il précipitera le mouvement jusqu'à ce qu'il ait atteint la proportion d'une seconde par temps, ainsi qu'il a été dit 1re part., pages 83 et 84.

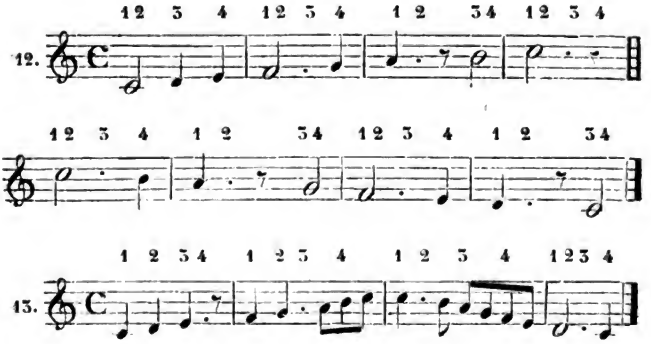
Les chiffres indicatifs des temps ont été placés dans les mesures suivantes afin que l'on puisse saisir d'un coup-d'œil le nombre des notes qui doivent former un temps.





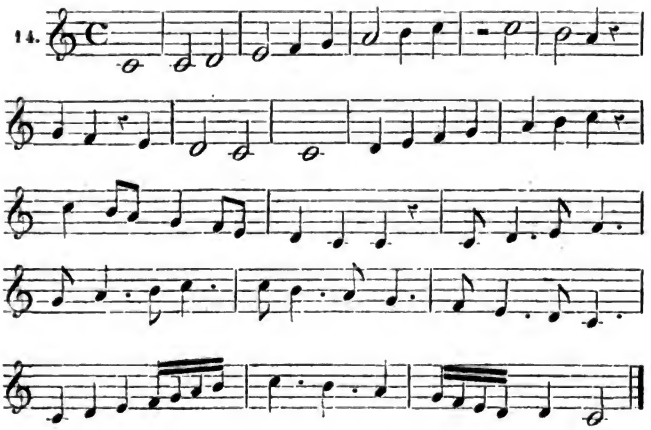
Exercices sur le point d'augmentation.

Nous trouverons, 1re part., page 57, la définition du point d'augmentation. Ce point indique que le son de la note après laquelle il se trouve doit être prolongé de la moitié de la valeur de cette note. Ainsi le son d'une blanche pointée sera maintenu tout le temps que la main mettra à parcourir trois temps de la mesure à quatre-quatre ; une noire pointée durera un temps et demi ; ainsi de suite pour les notes de moindre valeur.



Digitized by Google

Résumé.

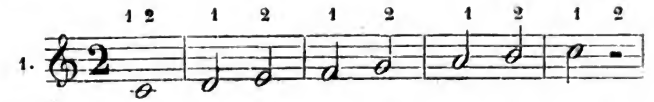


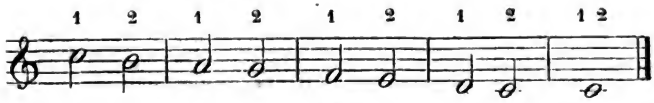
Exercices sur la mesure à deux temps.

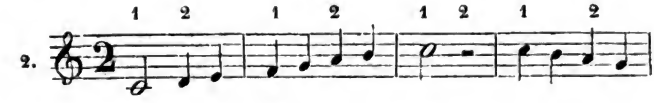
Ainsi qu'il a été dit dans la 1re part., page 69, la grande mesure à deux temps est indiquée par un ₵ barré. Dans cette mesure, la blanche ne compte que pour un temps; ainsi les blanches, les noires, les croches, etc., ne présentent plus que la moitié de la valeur de leurs synonymes dans la mesure à quatre temps. En d'autres termes, cette mesure indique qu'on a doublé de moitié la vitesse du mouvement de la mesure à quatre temps.

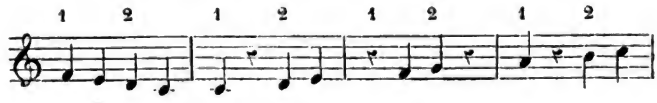
Nous allons étudier des exercices spéciaux sur la mesure à deux temps; mais, ainsi que dans la 1re part., nous pouvons faire usage pour celle-ci des exercices de la mesure à quatre-quatre, en ne donnant à chaque note que la moitié de la valeur qu'elle représente. Si ce changement nous présentait de trop grandes difficultés à vaincre pendant l'exécution, nous pourrions copier ces exercices en écrivant une blanche pour une ronde, une noire pour une blanche, etc.

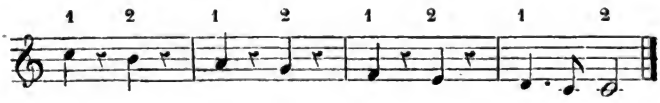
Digitized by Google

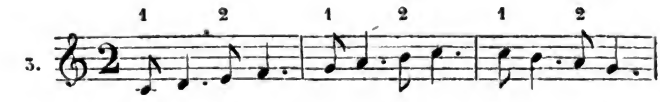


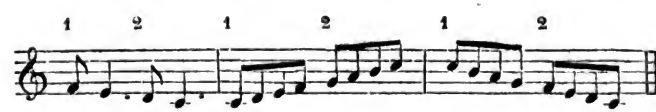


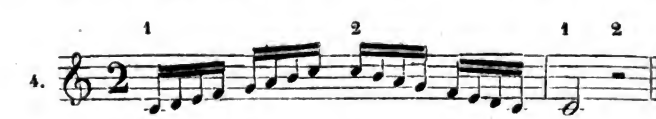




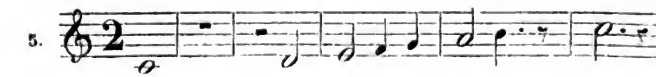




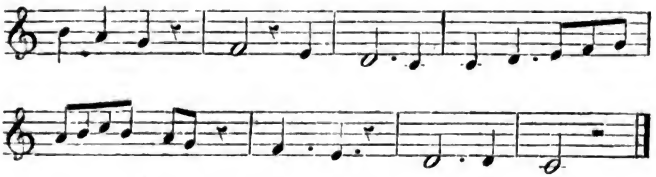




Résumé.

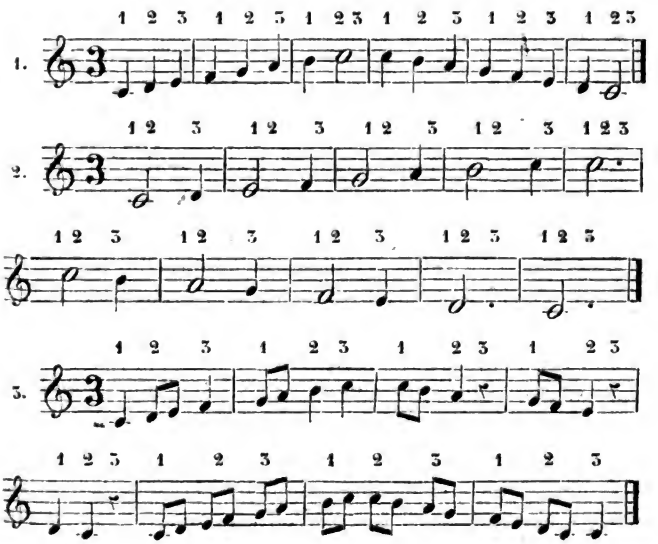


Digitized by Google

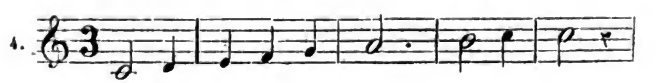


Exercices sur la mesure à trois temps.

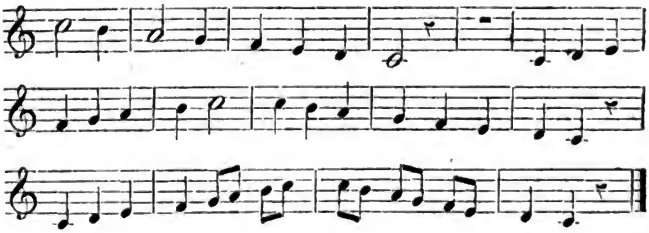
La noire est encore la valeur représentative d'un temps de cette mesure, mais maintenant elle indique un tiers au lieu d'un quart. (Voy. *Mesure à trois temps*, 1re part., page 50.)



Résumé.



Digitized by Google



CHAPITRE II.

Intervalles.

1. Qu'est-ce qu'un *intervalle?*

La distance qui existe d'un ton à un autre plus grave ou plus aigu.

[On trouvera, 1re part., chap. 15, la théorie des intervalles; nous allons chercher ici les moyens de nous guider dans leur intonation.

Dans les exercices sur la gamme diatonique, que nous avons exécutés dans le chapitre précédent, nous avons passé successivement d'un ton au ton supérieur dans la gamme ascendante, et au ton inférieur dans celle descendante; nous avons procédé alors par intervalles de seconde. L'intonation de ces intervalles est facile à trouver, mais on ne peut en dire autant de tous ceux contenus dans la gamme.

Pour passer, par exemple, de la tonique à la quarte, à la sixte, à la septième, il faut, si l'on veut rendre ces tons avec justesse, s'exercer long-temps dans l'étude des intervalles, car c'est là que gît une des grandes difficultés de l'intonation.

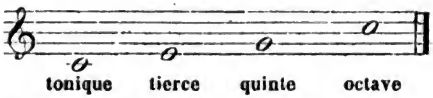
Pour nous faciliter l'intonation des intervalles en général, nous commencerons par étudier ceux qui constituent l'accord parfait.]

Digitized by Google

2. Qu'est-ce que l'*accord parfait?*

C'est (ainsi qu'il a été expliqué page 130), la réunion des intervalles consonnants de la *tonique*, de la *tierce* et de la *quinte*, auxquels on peut ajouter l'*octave* comme répétition de la tonique.

[Exemple :



Touchons successivement et plusieurs fois ces quatre notes sur le piano, puis entonnons-les sans le secours de l'instrument; avec un peu d'attention, il est presque impossible de fausser ces tons ou de ne point les retenir.

Et ici nous devons remarquer que la plupart des règles posées dans la musique le sont, non conventionnellement, non arbitrairement, mais telles que la nature les a indiquées.

En effet, on peut observer que l'accord parfait est naturel, qu'il existe dans tous les corps sonores soumis à une percussion. Ainsi la grosse caisse, qui est accordée sur le ton de *sol*, produit en même temps, lorsqu'elle est frappée, la quinte inférieure de ce ton (*ut*), et il en résulte ce bourdon harmonique qui nourrit la basse dans l'orchestre où cet instrument est employé. Que l'on frappe un coup isolé sur un tambour, et l'on entendra distinctement, après la tonique produite par le frappement, la quinte d'en bas, puis la tierce supérieure de cette tonique, et même, en écoutant attentivement, on entendra l'octave à l'aigu. Les cloches ont aussi leur accord parfait. Tous ces phénomènes naturels passent inaperçus, accoutumés que nous sommes à les entendre se reproduire sans nous être jamais donné la peine de les analyser.

Mais sans aller chercher plus loin des exemples, touchons

Digitized by Google

sur notre clavier l'*ut* de la deuxième octave, nous entendrons facilement résonner le *mi* et le *sol* deux octaves plus haut.

D'après ce qui vient d'être dit, nous croyons que nos élèves trouveront et retiendront facilement l'intonation des exercices suivants. Dans ces exercices, comme dans tous ceux qui vont leur succéder, ils emploieront la solmisation dont ils ont déjà fait usage dans l'étude de la gamme diatonique sans en connaître la définition.]

3. Qu'est-ce que la *solmisation?*

L'action de solfier.

4. Qu'entend-on par *solfier?*

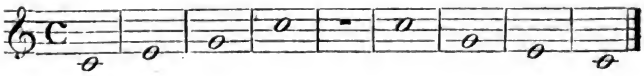
C'est, en entonnant des sons, prononcer en même temps les syllabes de la gamme par lesquelles on est convenu d'indiquer chacun des sons. (Voy. *noms des notes*, 1re part., page 11.)

[Le mot *solfier* doit son origine à la réunion des deux notes *sol* et *fa*, le *sol* étant le point de départ de la gamme de Gui d'Arrezzo, dont le système musical se composait de six notes.]

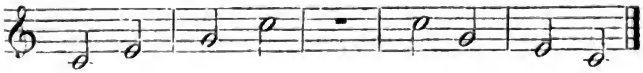
EXERCICES SUR LES INTERVALLES CONSTITUTIFS DE L'ACCORD PARFAIT.

Toniques, tierces, quintes et octaves.

1.

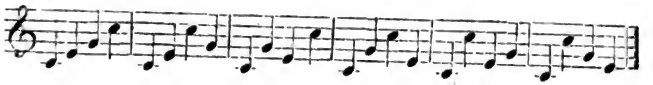


2.

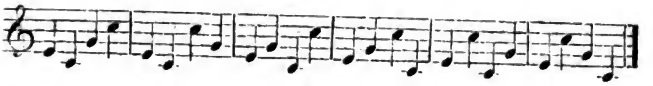


Digitized by Google

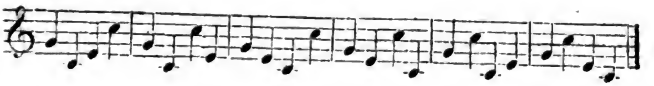
3.



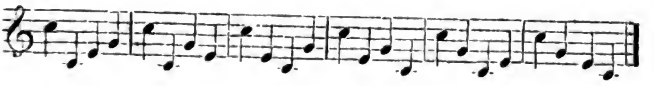
4.



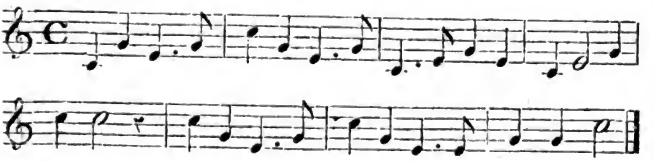
5.



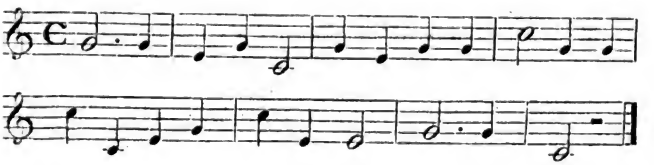
6.



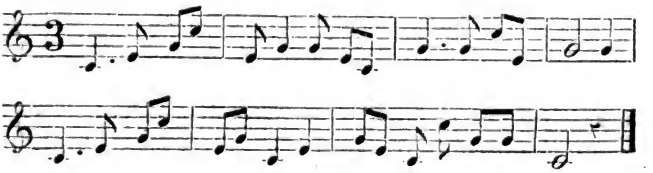
7.



8.



9.



Digitized by Google

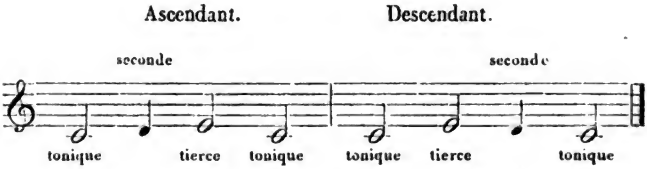
Intervalles de seconde, quarte, sixte, et septième.

Les intervalles de l'accord parfait étant une fois gravés dans notre mémoire, s'étant pour ainsi dire emparés de notre oreille, ils nous serviront de base, de point de reconnaissance pour trouver les intervalles intermédiaires, *seconde*, *quarte*, *sixte* et *septième*. Deux moyens se présentent pour obtenir l'intonation de ces derniers : le premier serait de les chercher en montant, le second en descendant.

Supposons, par exemple, que l'élève veuille trouver l'intonation de la *seconde*, il partira de la tonique *ut*, et, montant d'un degré, il obtiendra *ré*; si, ayant donné *ut*, *mi*, il descend d'un degré, il aura obtenu également cette seconde.

L'élève peut, avec avantage, s'aider de son piano pour étudier l'intonation de ces intervalles intermédiaires; ainsi, pour trouver celui de *seconde*, il frappera, en soutenant le son sur l'instrument, la tonique, puis il chantera *ré*; il fera de même après avoir frappé *ut*, *mi*.

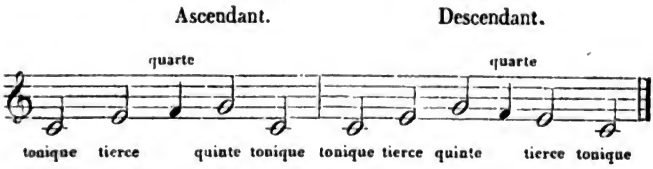
Dans les exemples ci-après, nous trouverons, pour ajouter plus de clarté à la démonstration, les notes constituantes de l'accord parfait représentées par des blanches, et celles indiquant les intervalles intermédiaires, par des noires.



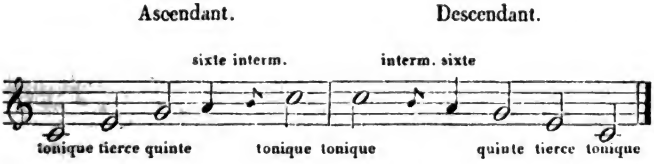
Pour obtenir la *quarte*, on donnera d'abord la tonique et la tierce, puis, en montant un demi-degré, et en pressentant la quinte, on trouvera facilement l'intervalle cherché. Si de la quinte on veut passer à la quarte, qu'on se représente en idée

Digitized by Google

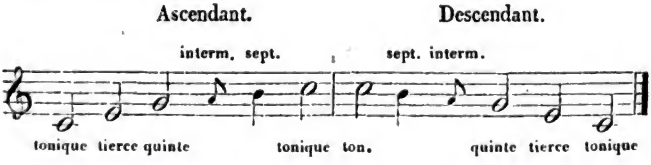
le ton *sol*, et, en descendant d'un degré, on trouvera immanquablement *fa*.



Le sixième ton de la gamme nous sera indiqué par le *sol*; chantons *ut*, *mi*, *sol*, puis le ton placé un degré plus haut, et nous aurons le *la*, sixte de la tonique *ut*. Pour vérifier la justesse de notre intonation, passons à l'*ut* octave en donnant toutefois la note intermédiaire *si*. Cherchons maintenant l'intonation en descendant : en partant de l'octave *ut*, puis, prenant le *si*, et avec prévision de la quinte *sol*, nous trouverons infailliblement l'intonation de notre sixte *la*.



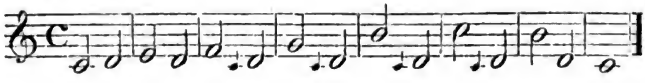
Le guide le plus sûr pour trouver la *septième* est l'octave, car c'est sur l'octave que cette note se résout le mieux. La sixte *la* peut aussi nous aider à saisir son intonation en montant et en descendant.



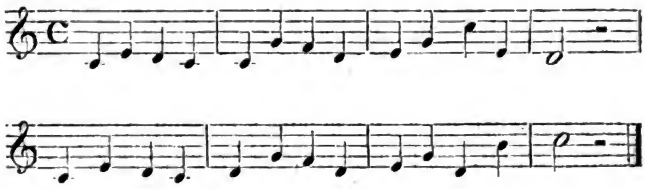
Digitized by Google

Exercices pour l'intonation de la seconde.

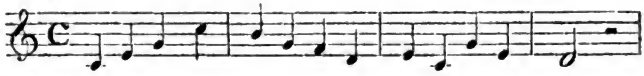
1.



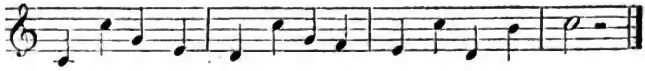
2.



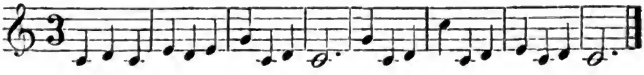
3.



4.

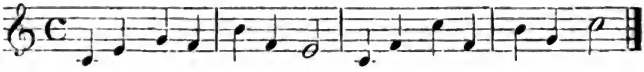


5.

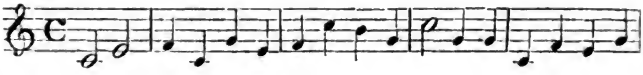


Exercices pour l'intonation de la quarte.

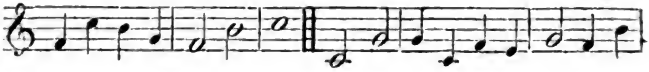
1.



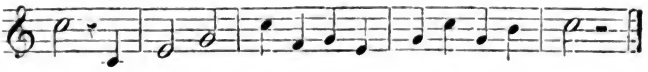
2.



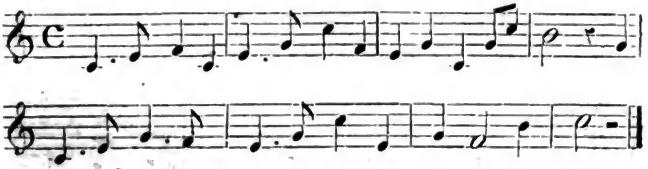
3.



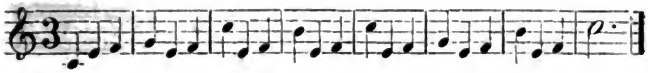
Digitized by Google



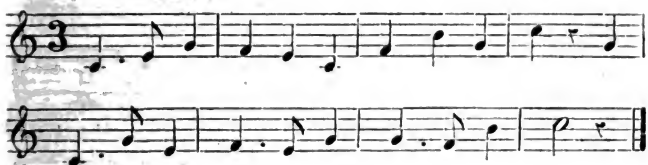
4.



5.

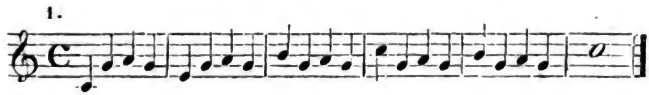


6.

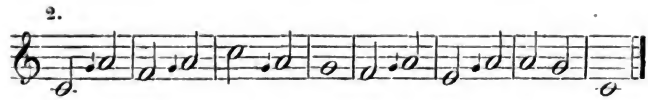


Exercices pour l'intonation de la sixte.

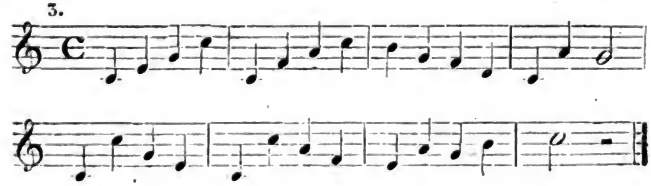
1.



2.

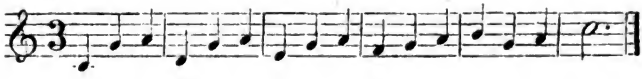


3.

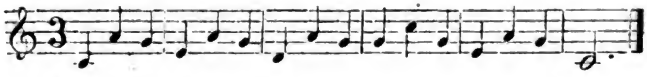


Digitized by Google

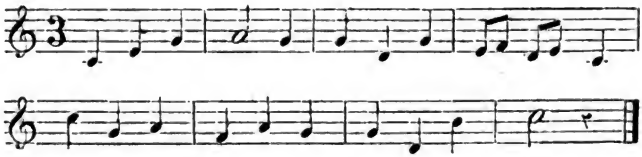
4.



5.

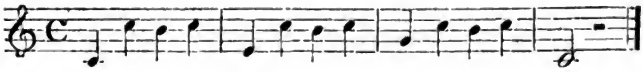


6.

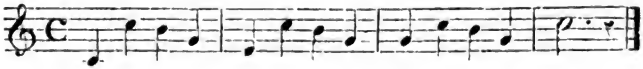


Exercices pour l'intonation de la septième.

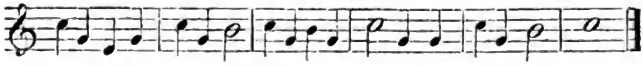
1.



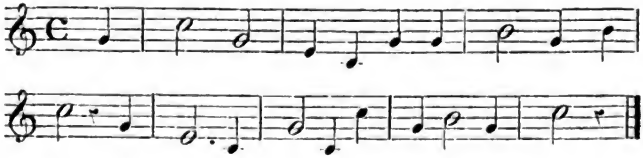
2.



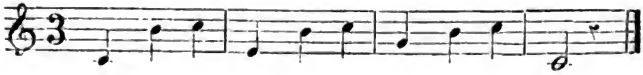
3.



4.

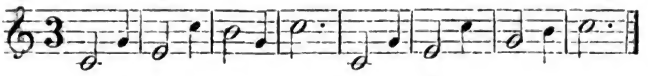


5.



Digitized by Google

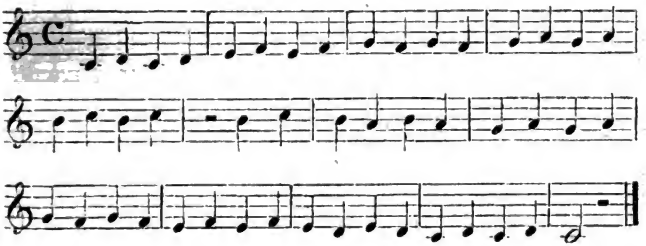
6.



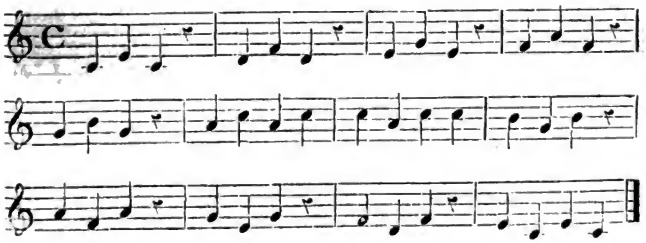
Pour concevoir une idée fixe de l'étendue et conséquemment de l'intonation des différents intervalles, nous avons considéré la note *ré* comme seconde, *mi* comme tierce, *fa* comme quarte, *sol* comme quinte, *la* comme sixte, *si* comme septième, *ut* comme octave. Maintenant, en nous reportant à la 1re part., page 122 et 123, nous trouverons détaillé clairement combien il existe d'intervalles de même espèce dans une gamme et quels sont ces intervalles. Les exercices suivants nous présentent une étude à faire sur leur intonation.

EXERCICES SUR LES INTERVALLES DE MÊME ESPÈCE EXISTANT DANS LA GAMME.

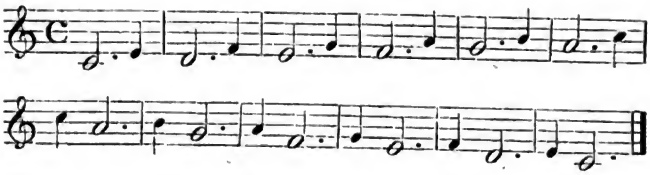
Intervalles de seconde.



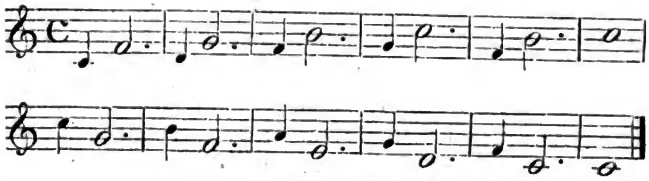
Intervalles de tierce.



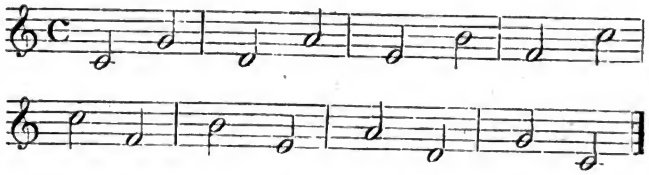
Digitized by Google



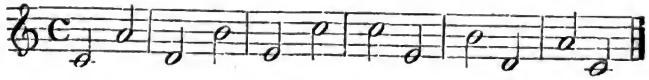
Intervalles de quarte.



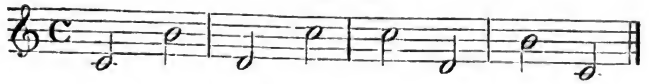
Intervalles de quinte.



Intervalles de sixte.



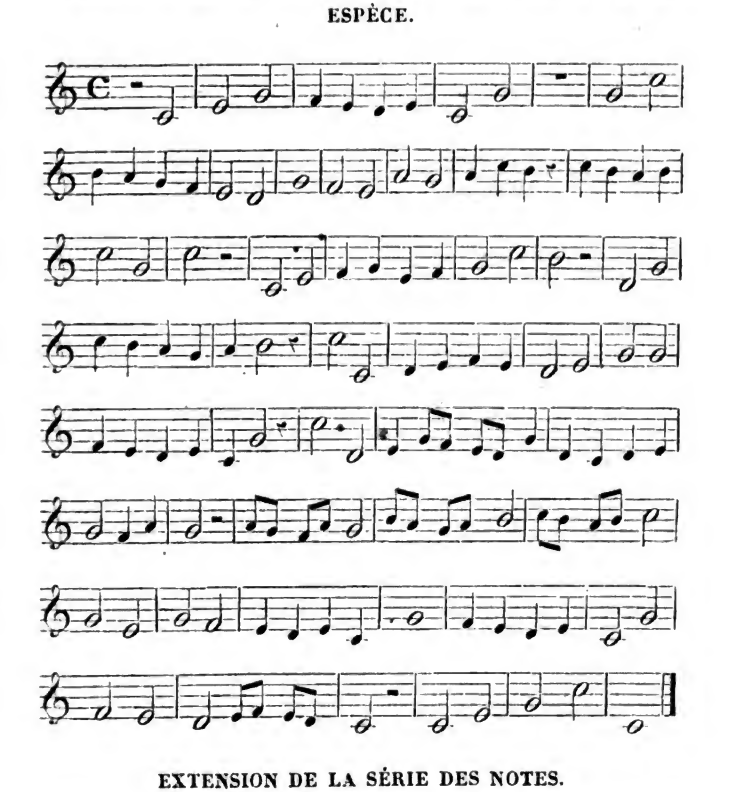
Intervalles de septième.



Intervalles d'octave.

Digitized by Google

EXERCICES MÉLANGÉS SUR LES INTERVALLES DE MÊME ESPÈCE.



EXTENSION DE LA SÉRIE DES NOTES.

5. La série des notes contenues dans une gamme présente-t-elle tous les tons que peut émettre la voix ?

Non ; l'étendue des voix en renferme presque le double.

Digitized by Google

[Cette série se prolonge en ajoutant plusieurs notes au-dessus de l'octave ou au-dessous de la tonique.

Nous n'avons encore trouvé employées, dans les exemples et exercices précédents, que les huit notes de la gamme primitive intermédiaire; nous avons étudié les divers intervalles qui existent entre elles, et l'intonation de chacune a été déterminée par la position qu'elle occupait sur la portée. Mais la voix pouvant produire plus de tons que ces huit notes n'en représentent, nous rencontrerons désormais, soit au grave soit à l'aigu, de nouvelles notes ajoutées à celles que renferment cette gamme.

Il n'existe, à proprement parler, que sept notes; mais leur répétition, dans une octave supérieure ou inférieure, crée de nouveaux tons, de nouveaux intervalles régis par les mêmes lois que ceux de la gamme que nous venons d'étudier. Une oreille peu expérimentée pourrait être trompée par cette série de sons variées, si la solmisation ne venait rappeler des noms déjà connus et en faire comprendre la répétition. D'après l'étude que nous avons faite de la gamme, celle de l'intonation des nouvelles notes et des nouveaux intervalles nous deviendra facile. Nous appellerons cette gamme *octave intermédiaire*, et les nouveaux intervalles, *supérieurs* et *inférieurs*: supérieurs, quant aux notes placées au-dessus de l'*ut* octave; inférieurs, quant à celles placées au-dessous de la tonique *ut*.

Les intervalles, soit supérieurs soit inférieurs, suivent, dans leur succession, la même marche que ceux de l'octave intermédiaire; l'intervalle de seconde de la gamme supérieure, placé sur la quatrième ligne, est *ré*, celui de tierce *mi*, celui de quarte *fa*, etc.; par la même raison, le premier intervalle inférieur au-dessous de la tonique *ut*, sera *si*, le second, *la*, le troisième *sol*, etc.

Nous pouvons remarquer maintenant que l'emploi des lignes supplémentaires nous indique clairement le nom des différentes notes hors de la portée.

Digitized by Google

Qu'on nous permette d'entrer ici dans quelques explications nécessaires pour l'exécution des exercices qui vont suivre.

L'étendue ordinaire des voix, quant au nombre des notes qu'elles peuvent émettre, est, à un ton près, la même; les voix ne différant entre elles que parce que la place qu'occupent leurs divers registres dans l'échelle des tons ou clavier n'est point semblable. Nous avons vu, page 172, le point de départ et de terminaison de chacun de ces registres.

Maintenant se présente une difficulté dont nous devons faire part à nos lecteurs. Tous les exercices qui ont été donnés jusqu'à présent ont pu être chantés par les voix d'hommes, de femmes ou d'enfants, puisque toutes les voix contiennent cette gamme intermédiaire sur laquelle ont roulé jusqu'à présent nos études. Seulement les hommes ont chanté une octave plus bas que les femmes et les enfans (1), comme il est facile de s'en convaincre par le clavier, pages 168 et 169, et d'après l'étendue des voix donnée page 172. Mais comme nous ne devons plus désormais nous renfermer dans les seules notes d'une octave, voici l'inconvénient inévitable qui en résulte.

L'extension de la série des notes a lieu au grave pour les hommes, à l'aigu pour les femmes. Or les exercices que nous donnons doivent servir indistinctement pour toutes les voix, car le but de cet ouvrage est de pouvoir se rendre utile à tous; et pourtant tel morceau écrit pour une voix de premier ou de second-dessus ne peut convenir à une voix de bariton ou de basse, *et vice versâ*, tout en chantant dans des octaves différentes. D'un autre côté, notre cadre, nécessairement restreint, ne nous permettait point de donner des exercices spéciaux pour chaque espèce de voix.

Nous avons donc cru que la meilleure marche à suivre serait de donner des exercices qui puissent être exécutés par la majorité des voix, et d'inviter ceux de nos lecteurs qui les trouveraient écrits trop au grave ou trop à l'aigu, à faire usage de la transposition, et de se reporter, à cet

---

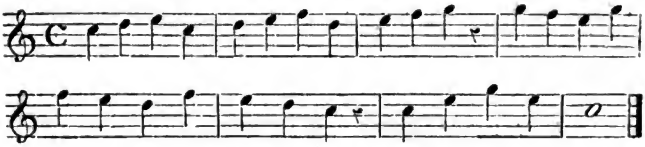
(1) Pour exécuter les exercices qui précèdent, nous n'avons pas cru nécessaire d'indiquer que les voix d'hommes dussent chanter une octave plus bas que la notation ne l'indiquait, puisqu'il ne leur eût pas été possible de le faire dans l'octave dans laquelle ils sont écrits. Nos lecteurs masculins auront sans aucun doute compris que l'unisson de leurs voix, dans ces exercices, n'aurait pu être véritablement donné que par les touches comprises dans la troisième octave du clavier.

Digitized by Google

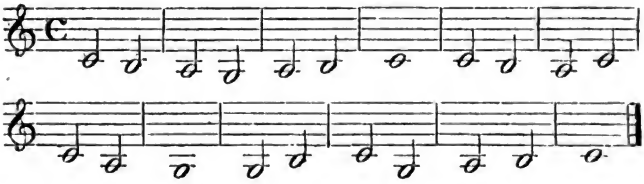
effet, au chapitre XIV de la 1re part., page 113, où il trouvera toutes les indications nécessaires pour cette opération.

EXERCICES.

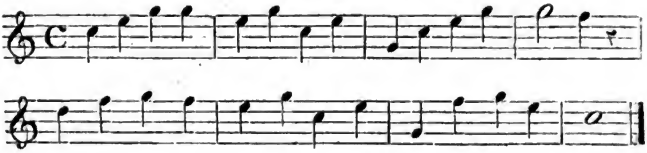
Extension des notes à l'octave supérieure.



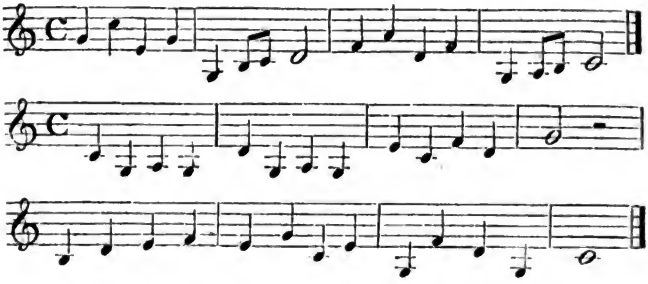
Extension des notes à l'octave inférieure.



Intervalles supérieurs.

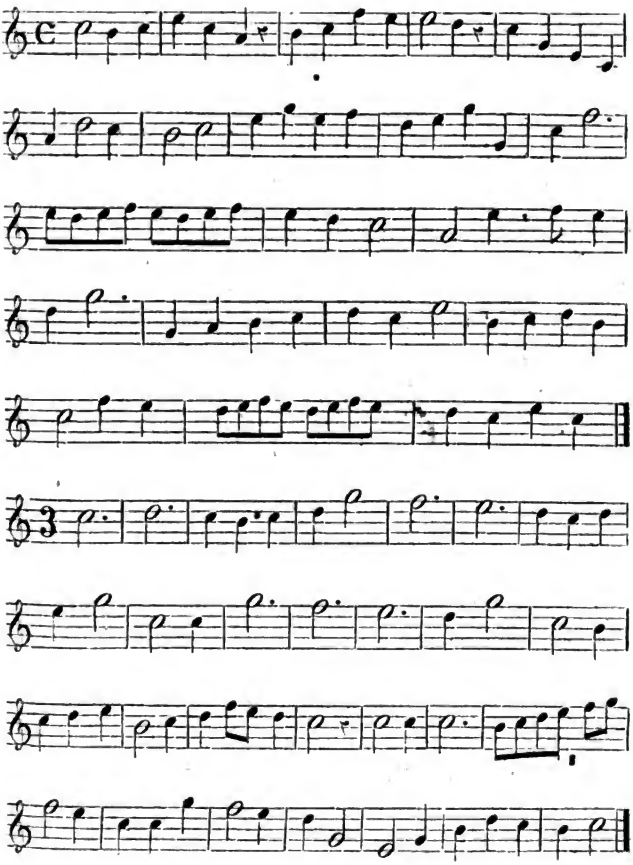


Intervalles inférieurs.



Digitized by Google

Intervalles supérieurs et intermédiaires.



Digitized by Google

CHAPITRE III.

Accidents. — Gammes en différents tons.

A l'étude des intervalles diatoniques succède naturellement celle des intervalles chromatiques. Nous allons nous exercer dans l'intonation de ces derniers ; mais, avant de le faire, reportons-nous à l'explication relative à la figure, à l'effet, à la position des dièses, bémols et bécarres servant à la formation de ces intervalles, explication donnée pages 30 et 31, 1re part.

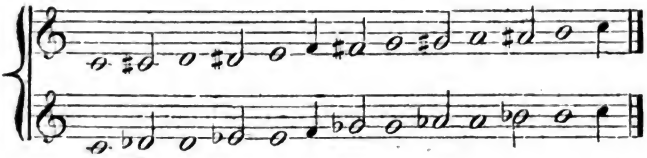
Les intervalles chromatiques présentent aux commençants plus de difficulté d'intonation que les diatoniques, en ce que leur étendue n'étant que la moitié de celle des derniers, une exquise justesse dans l'émission du son est moins facile à atteindre. Mais la pratique et une attention soutenue donnent à l'organe de l'audition une délicatesse qui nous avertit bientôt du manque de justesse d'un son quelconque.

C'est ici le lieu d'étudier plus particulièrement ce qui a été dit sur la division du ton, 1re part., p. 16 et 17; là nous trouverons démontré que la note diésée a une tendance à se hausser vers le ton immédiat supérieur, et celle bémolisée à incliner dans le sens contraire, parce que la première est plus élevée d'un neuvième de ton, ou *coma*, que sa seconde supérieure bémolisée ; et bien que nous devions considérer dans nos études ces deux tons comme identiques (quoiqu'avec la voix on puisse rendre la différence qui existe entre eux), remarquons cependant que, par conséquence de ce qui vient d'être dit, l'intervalle qui pourra le mieux nous guider dans l'intonation d'un demi-ton, sera, pour la note diésée, la note diatonique supérieure, et pour celle bémolisée, la note diatonique inférieure.

Afin de nous représenter l'identité que nous devons supposer entre ces deux sons, jetons les yeux sur l'exemple ci-après,

Digitized by Google

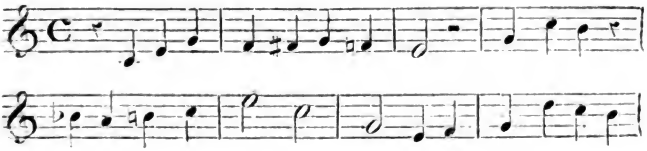
puis considérons le clavier. Nous voyons, placée au milieu de chaque deux touches blanches, entre lesquelles existe l'intervalle d'un ton entier, une touche noire. Or, en partant, par exemple, de l'*ut* tonique de la quatrième octave, la touche noire qui suit immédiatement nous donnera en montant la gamme, *ut* dièse ; si, en la descendant, et arrivés au *ré*, nous cherchons le demi-ton chromatique *ré* bémol, nous rencontrerons la même touche qui nous a donné l'*ut* dièse. Il en est de même pour tous les intervalles formés d'un ton entier.



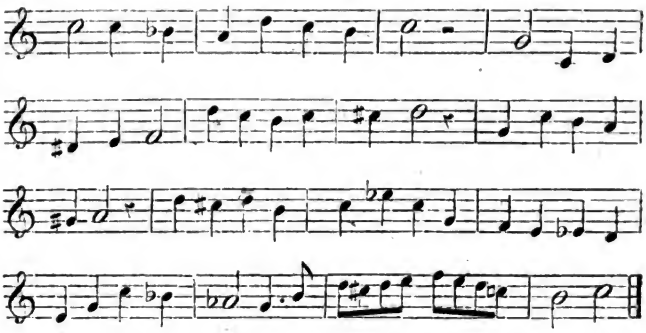
Nous avons trouvé, dans cet exemple, les notes diatoniques figurées par des rondes, celles chromatiques par des blanches, et les demi-tons naturels représentés par des noires. Nous allons maintenant, en nous aidant du piano pour nous affermir dans l'intonation, étudier les exercices ci-après qui roulent sur les notes accidentées ; et, pour le faire avec fruit, employons le moyen de rhythmer les notes en les nommant avant de les solfier. (V. chap. II, p. 115.)

En solfiant, on ne donne point à la note précédée d'un signe altératif quelconque d'autre nom que celui qui lui est assigné par la place qu'elle occupe sur la portée.

Exercice avec accidents.



Digitized by Google



Nous venons de trouver, dans l'exemple ci-dessus, l'emploi des signes ou accidents que nous avons nommés dièses, bémols et bécarres, mais leur effet commence et se termine avec la note devant laquelle ils se trouvent momentanément placés, car le bécarre a presque partout rétabli l'ordre diatonique. Affermissons-nous sur l'intonation de ces notes accidentées avant de passer à l'étude des gammes en divers tons, où l'emploi d'un ou plusieurs dièses, d'un ou plusieurs bémols à la clef détermine un ton spécialement défini et dans lesquelles l'action du dièse ou du bémol se poursuit dans toute l'étendue du morceau.

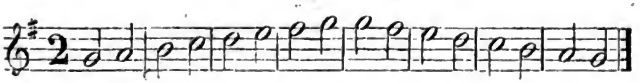
Formation des gammes avec dièses.

Nous avons vu (1re part., chap. XII), comment, en partant de la gamme naturelle d'*ut*, on peut constituer toute espèce de gamme au moyen d'un ou de plusieurs dièses, ou d'un ou plusieurs bémols à la clef; il nous reste maintenant à étudier vocalement ces nouvelles gammes, qui ne doivent point nous présenter des difficultés plus grandes que celle d'*ut*, puisque tous les signes altératifs des notes, que l'on peut placer à l'armure, n'y sont mis que pour la régularisation de la gamme dans les différents tons. L'exemple suivant nous présente la

Digitized by Google

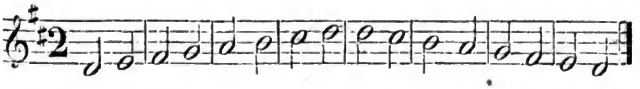
clef armée d'un dièse; ce dièse, placé sur la cinquième ligne de la portée, indique que la note posée sur cette ligne, c'est-à-dire le *fa*, est la septième ou sensible de la nouvelle gamme, ou gamme de *sol*, dont la tonique est la quinte de celle du ton d'*ut*.

Gamme de *sol*.



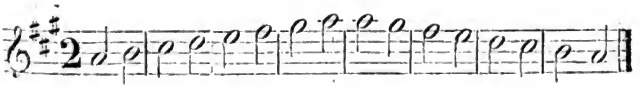
L'exemple suivant nous présente deux dièses à la clef, qui constituent la gamme de *ré* en la régularisant sous le rapport du placement des demi-tons; nous voyons que le nouveau dièse a élevé d'un demi-ton l'*ut*, devenu septième de cette nouvelle gamme.

Gamme de *ré*.



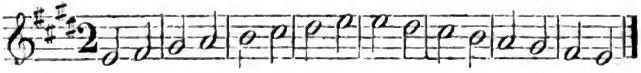
Dans toutes les gammes formées par les dièses, nous pouvons remarquer que l'octave de la tonique est toujours la note immédiatement supérieure à celle que le dernier dièse placé à la clef vient de hausser. Nous croyons inutile de répéter que les signes altératifs de l'armure exercent leur influence jusqu'à la fin du morceau, à moins qu'un bécarre ne vienne momentanément la suspendre.

Gamme de *la*.

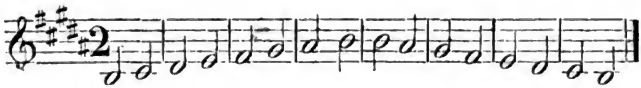


Digitized by Google

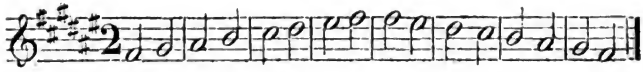
Gamme de *mi*.



Gamme de *si*.



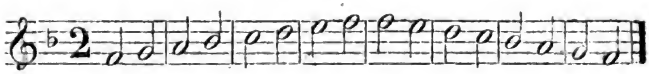
Gamme de *fa* ♯.



Formation des gammes avec bémols.

Le placement des bémols à la clef, ainsi que nous l'avons appris, 1re part., chap. XII, se fait dans un sens inverse à celui des dièses, puisqu'il a lieu de quinte en quinte en descendant; ainsi la quinte inférieure d'*ut*, tonique de la gamme naturelle, est *fa* ; celle de *fa* est *si* ; celle de *si* est *mi*, etc. Si les signes altératifs ne gardent point, à l'armure, une position toujours successivement montante pour les dièses et descendante pour les bémols, c'est que, pour qu'il en fût ainsi, il eût fallu placer ces signes hors la portée, et que pour plus de clarté on les a rejetés sur cette dernière.

Gamme de *fa*.



Avant de passer à la gamme suivante, celle de *si bémol*, faisons une remarque. Il a été dit (1re part., page 18), qu'en considérant les tons diésés et bémolisés comme les mêmes, il n'existait en réalité qu'une série de douze notes ou tons divers, sept diatoniques et cinq chromatiques, et que cette série de douze tons était la base de toute musique ; en effet, de chacune

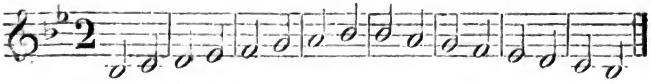
Digitized by Google

de ces notes, considérée comme point de départ, a pris naissance une gamme, qui a tiré son nom de sa tonique, et ainsi le domaine de cette science s'est trouvé étendu même au-delà du besoin.

Or, les sept gammes qui prennent pour tonique une note naturelle ont été, à l'exception de celle de *fa naturel*, construites par des dièses, et les cinq gammes qui ont pour base une note altérée, le sont par des bémols, à l'exception, toutefois, de celle de *fa dièse*.

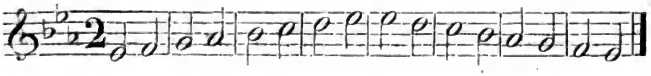
Les gammes qui vont suivre auront donc pour tonique un intervalle chromatique, et c'est pour cette raison que le signe qui exerce une action sur cette tonique fait partie du nom donné à la gamme. On appellera donc celle qui prend deux bémols à la clef :

Gamme de *si bémol*.



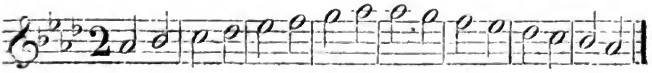
Celle qui en prend trois :

Gamme de *mi bémol*.



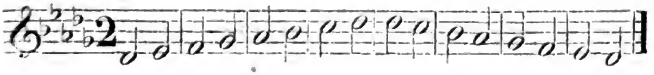
Celle dont l'armure est composée de quatre bémols :

Gamme de *la bémol*.



Et enfin celle qui en a cinq pour décoration :

Gamme de *ré bémol*.



Digitized by Google

Nous ne parlerons point de la gamme de *sol bémol*, puisque nous savons (et son nom nous l'indique suffisamment) que cette gamme doit être regardée comme synonyme de celle de *fa dièse*.

Pour l'étude des différentes gammes en général, nous engageons vivement notre lecteur à relire en entier le chapitre XII de la première partie ; ce qu'il peut n'avoir point compris alors par la simple théorie, lui deviendra maintenant lucide par la pratique.

EXERCICES SUR TOUS LES TONS.

Dans les exercices donnés jusqu'à présent, l'objet spécial de notre étude a été d'abord la valeur des notes, puis ensuite et principalement leur intonation soit diatonique soit chromatique. Mais, à proprement parler, nous n'avons point encore chanté et ce n'est même qu'au chant considéré comme art que nous trouverons les principes qui doivent nous enseigner à le faire. Il est cependant une partie importante du chant dont nous devons nous occuper dès à présent, car le besoin de cette étude a déjà dû se faire sentir, c'est celle de savoir régler sa respiration et l'émission de sa voix.

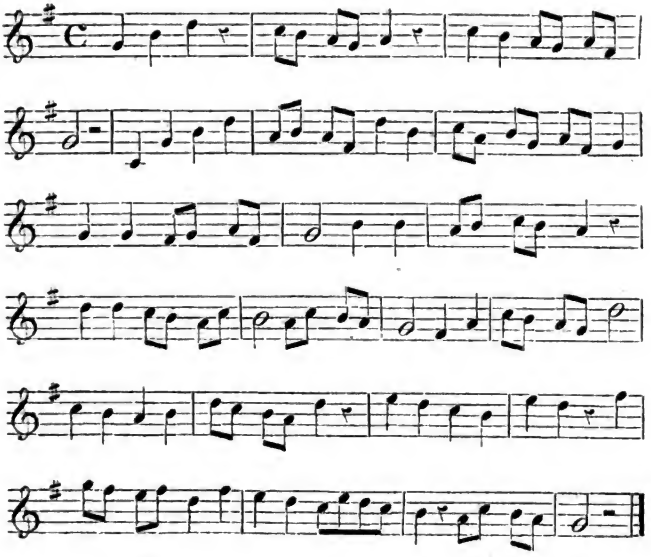
On doit sentir que l'instant où l'on doit reprendre haleine n'est pas indifférent et qu'il importe beaucoup au contraire de savoir saisir le moment où l'on puisse convenablement satisfaire à ce besoin de notre nature. Celui qui commence l'étude du chant ne peut, au premier abord, émettre que quelques sons avant de reprendre sa respiration, mais un exercice rationnel et souvent répété sur cet objet, lui permettra bientôt de donner plusieurs notes et même plusieurs mesures avant que ses poumons, dépourvus d'air, ne lui imposent la nécessité de les remplir de nouveau de ce fluide. Cette faculté s'acquiert si promptement qu'on sera étonné de pouvoir, après très peu de temps, arriver à ce résultat ; et alors, il deviendrait difficile,

Digitized by Google

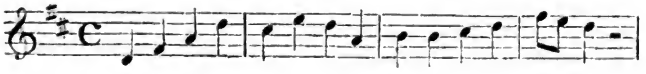
pour ne pas dire impossible au chanteur, de reprendre sa respiration aussi fréquemment qu'il l'a fait dans le commencement.

Le moment à saisir comme le plus favorable pour l'aspiration de l'air est celui de la durée des silences, qui sont à la phrase musicale ce que la ponctuation est à la phrase littéraire; à défaut de ceux-ci, on prendra sa respiration après l'exécution d'une note de grande valeur telle qu'une ronde, une blanche, et quelquefois même une noire, en diminuant sur sa durée le temps strictement nécessaire pour cette fonction.

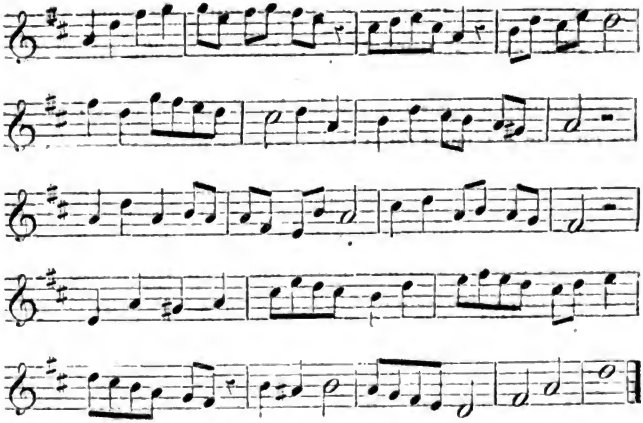
Ton de *sol*.



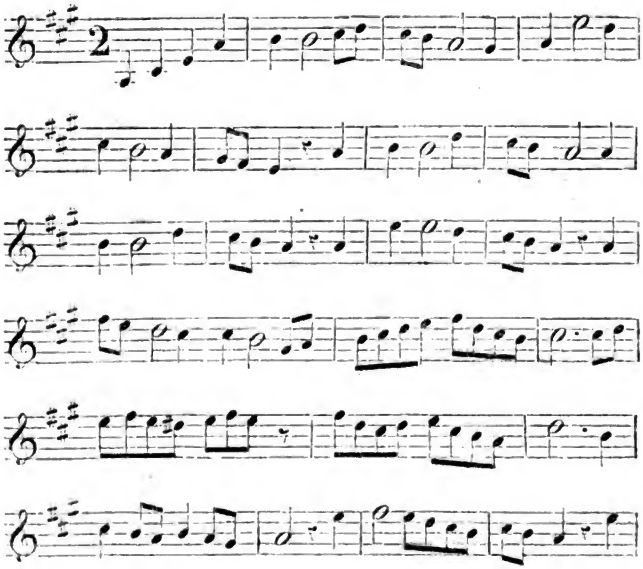
Ton de *ré*.



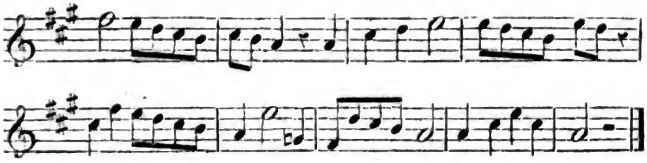
Digitized by Google



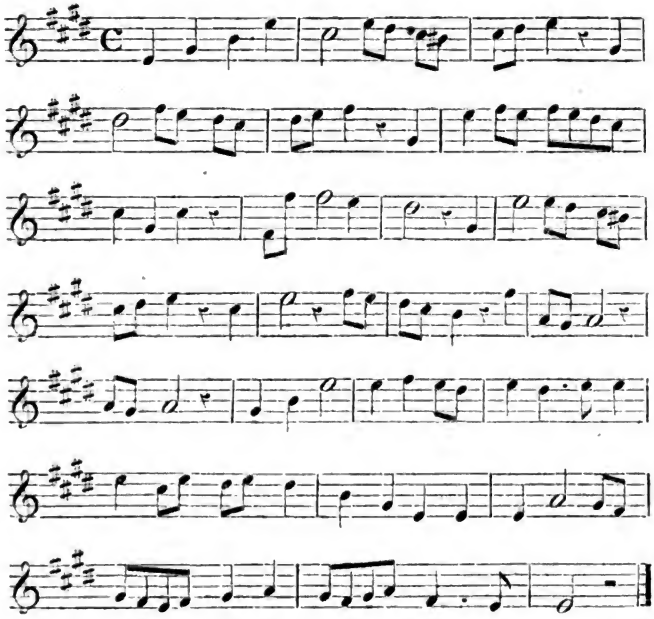
Ton de *la*.



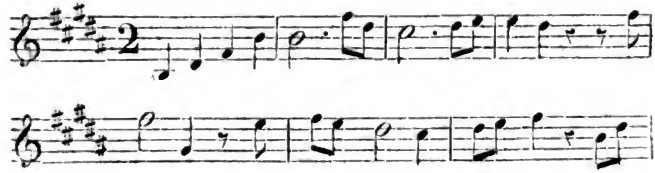
Digitized by Google



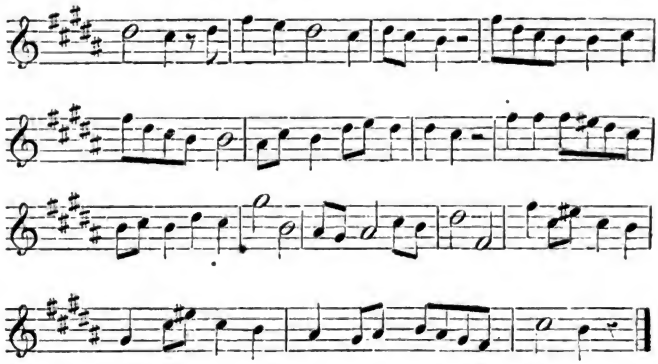
Ton de *mi*.



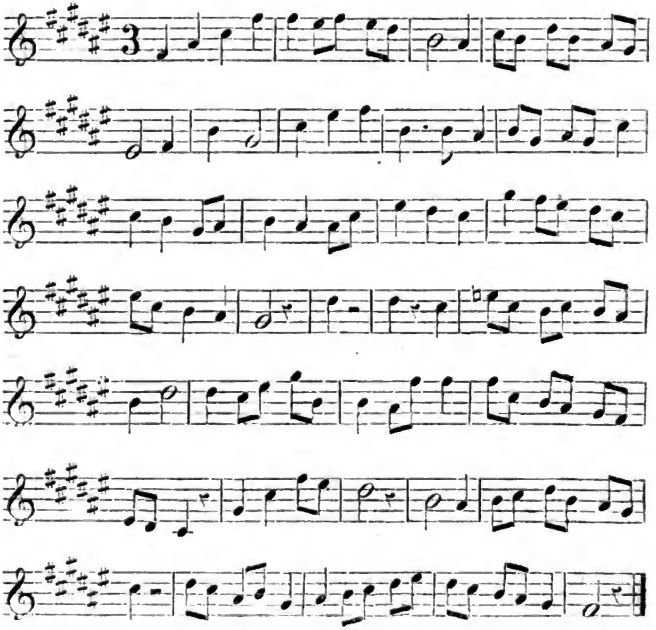
Ton de *si*.



Digitized by Google



Ton de *fa* ♯.

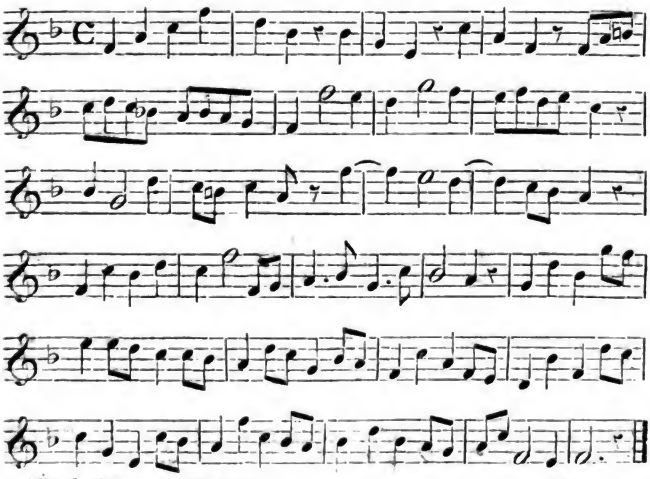


Digitized by Google

Nous avons trouvé, dans les deux avant-derniers exercices qui précèdent, des syncopes, c'est-à-dire des notes dans lesquelles un temps faible se trouvait réuni à un temps fort. On doit s'attacher à bien rendre, dans l'exécution, ce genre de notes qui doit produire un effet particulier; car l'accentuation vocale (plus grand degré d'importance donné à une note) qui, régulièrement, doit tomber sur les temps forts d'une mesure (le premier et le troisième temps de la mesure à quatre-quatre, par exemple) se trouve, par la syncope, transposée sur un temps faible et procède ainsi par contre-temps.

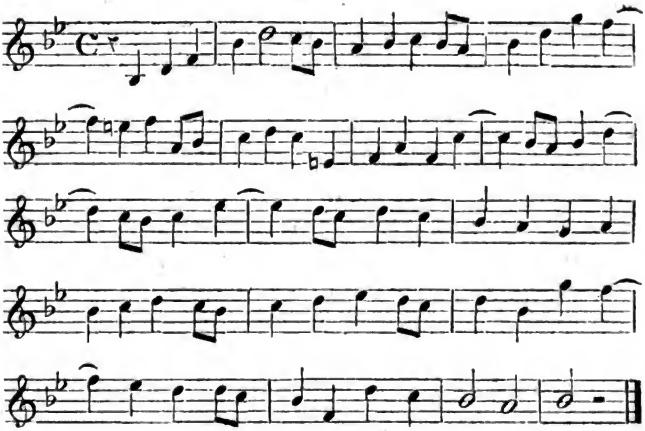
Dans les exercices suivants nous devons remarquer que l'accentuation a été transposée d'un temps fort à un temps faible, non seulement dans la même mesure, par une note longue placée entre deux brèves, mais encore d'une mesure à une autre; c'est-à-dire que, par le coulé, la syncope a été établie entre la note finale d'une mesure et celle qui commence la mesure suivante (voy. *Syncope*, 1re part., chap. VIII).

Ton de *fa*.

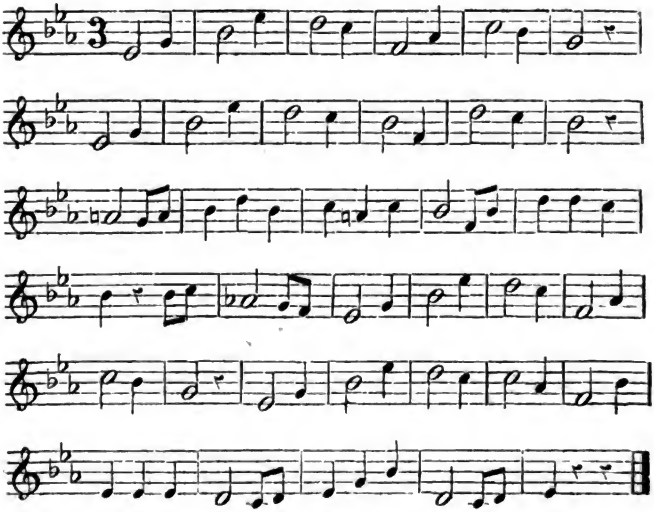


Digitized by Google

Ton de *si* ♭.

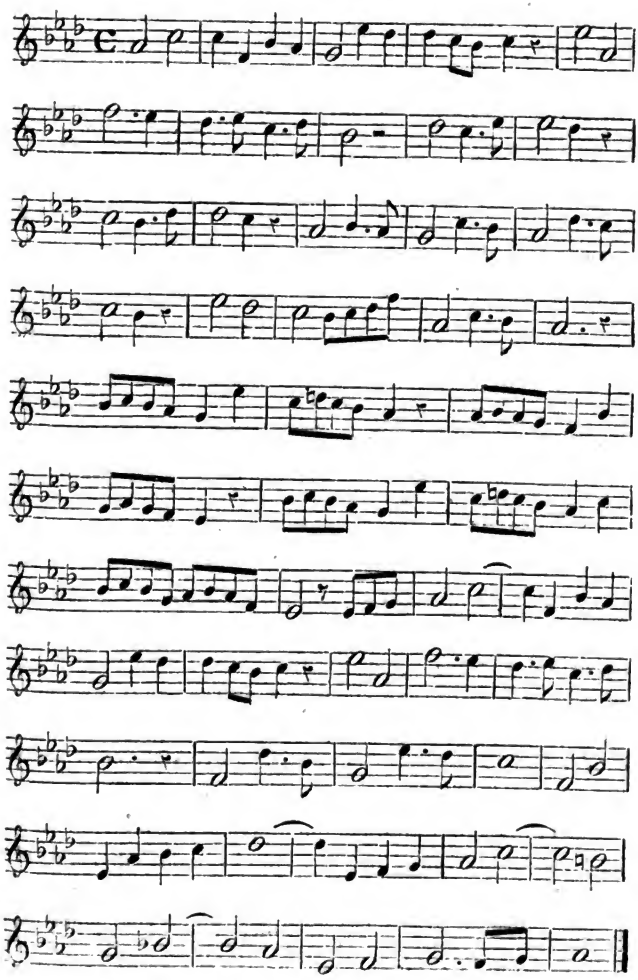


Ton de *mi* ♭.



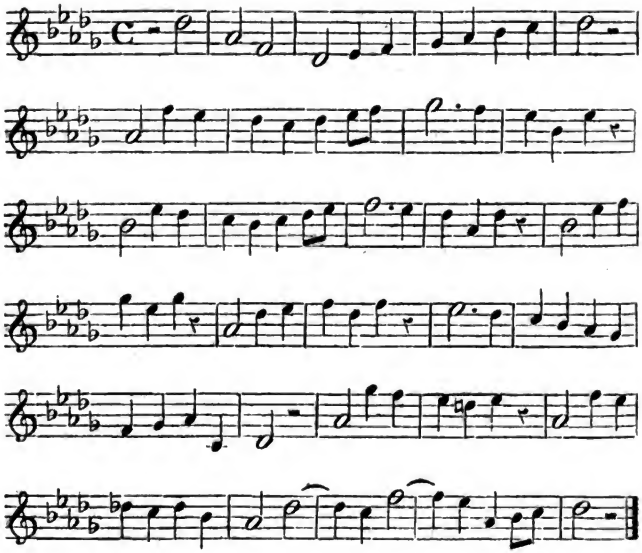
Digitized by Google

Ton de *la* ♭.



Digitized by Google

Ton de *ré* ♭.

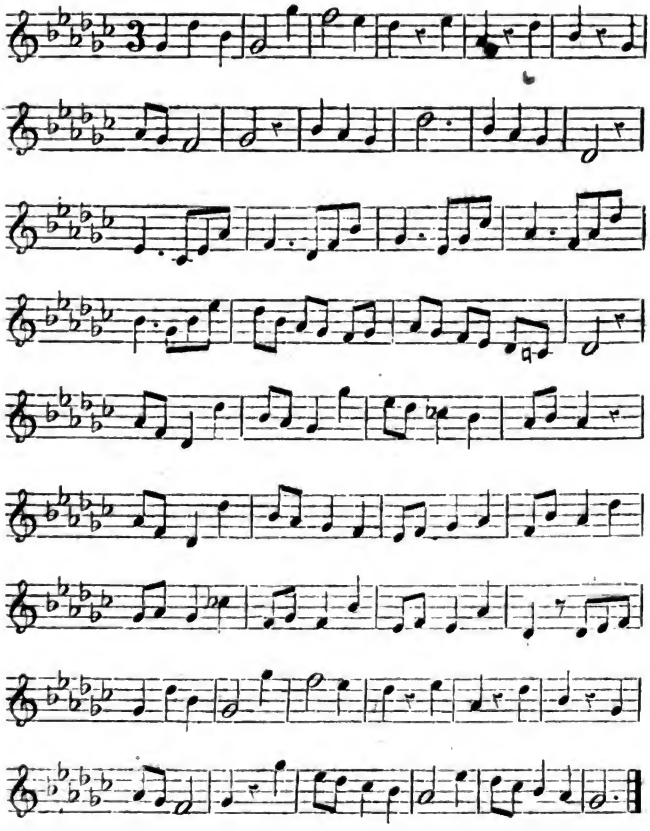


Afin de pouvoir nous assurer par nous-mêmes de la ressemblance des deux tons *fa dièse* et *sol bémol*, nous trouvons ici un exercice écrit dans ce dernier ton, auquel nous pouvons substituer l'armure de six dièses et l'exécuter de nouveau après qu'il l'aura été premièrement dans le ton dans lequel il est écrit. Cet exercice, plus que tout autre, nous convaincra de l'identité qui existe entre ces deux tons.

C'est ainsi que toute gamme nouvelle qui pourrait se former par l'adjonction d'un plus grand nombre de signes altératifs à la clef ne serait que la reproduction, sous d'autres formes, d'une des douze gammes que nous connaissons (1re part., page 101).

Digitized by Google

Ton de *sol* ♭.



Digitized by Google

CHAPITRE IV.

Modes.

1. Quelle est la différence de construction existant entre une gamme *majeure* et une gamme *mineure?*

Celle qu'indique la position différente des demi-tons diatoniques.

Nous avons vu (1re part., chap. XIII) qu'une gamme pouvait posséder deux caractères ou modes différents, le *majeur* et le *mineur*; et il ne nous sera point inutile, avant de passer à l'exécution des exercices qui vont suivre, de relire ce chapitre où la théorie de la formation des gammes mineures a été donnée.

La différence de construction pour les gammes de ces deux modes est celle-ci : dans la gamme majeure, de la tonique à la tierce il y a deux tons, tandis que dans celle mineure il n'y a qu'un ton et un demi ton du premier au troisième degré. De plus, dans la gamme mineure descendante, nous trouvons qu'indépendamment de la tierce, la sixte est également devenue mineure, c'est-à-dire que le demi-ton qui doit exister entre la septième et la huitième note se trouve ici placé entre la sixième et la septième.

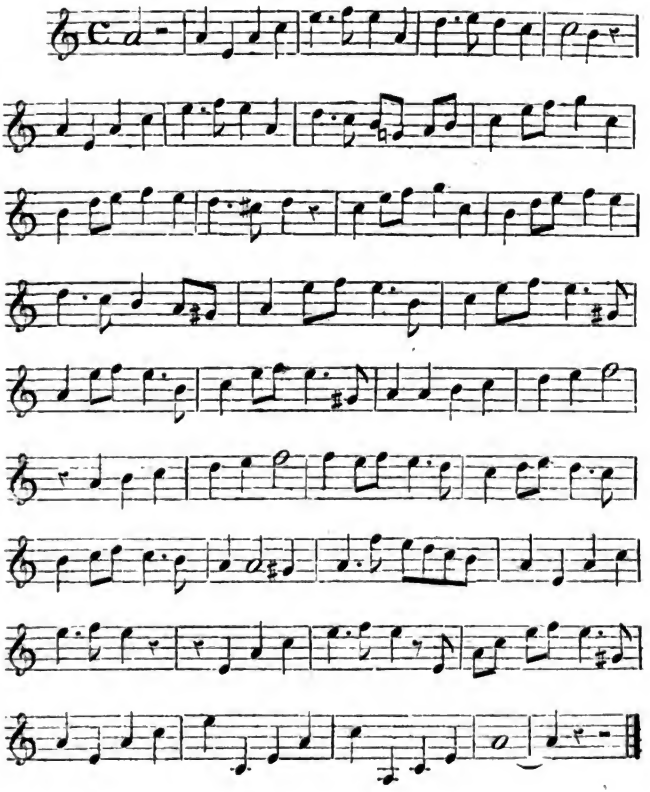
L'exécution vocale des gammes mineures n'offre point de difficultés plus grandes que celle des gammes majeures; ainsi le repos parfait, le repos final de toute pièce de musique, dans quelque ton ou dans quelque mode qu'elle se trouve écrite, tend toujours à se faire sur un certain son auquel il serait impossible d'en substituer un autre. Ce son est la tonique de la gamme ou ton dans lequel la mélodie a été écrite, et cette tendance d'un morceau à se résoudre sur sa tonique, tendance

Digitized by Google

qui existe dans les tons majeurs comme dans les mineurs, provient d'une certaine disposition que tous les autres sons du système ont relativement à ce son principal.

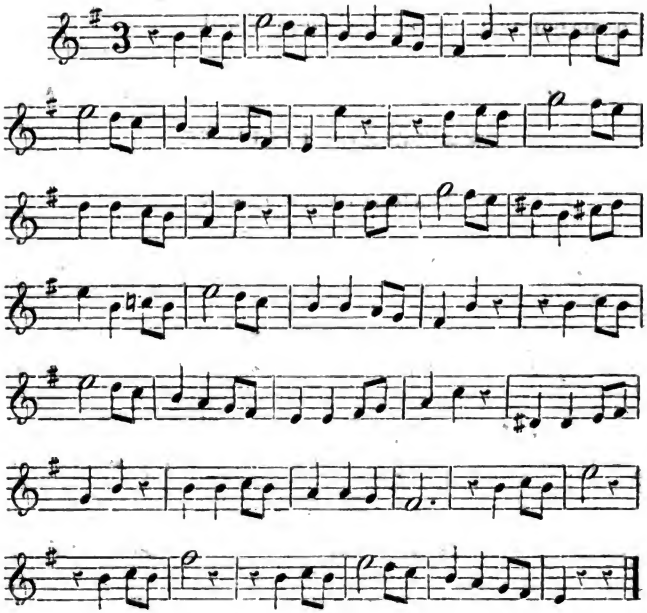
EXERCICES SUR LES TONS MINEURS RELATIFS DES TONS MAJEURS AVEC DES DIÈSES.

La mineur, relatif d'*ut* majeur.

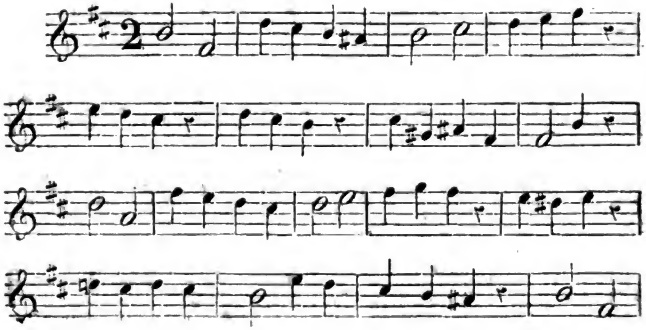


Digitized by Google

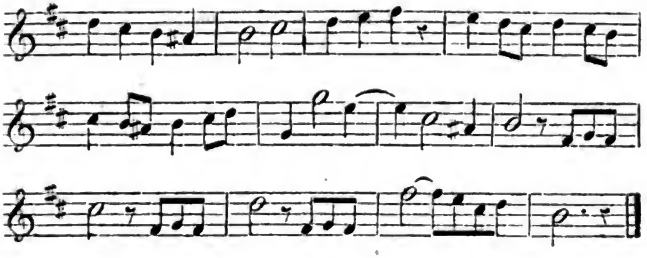
Mi mineur, relatif de *sol* majeur.



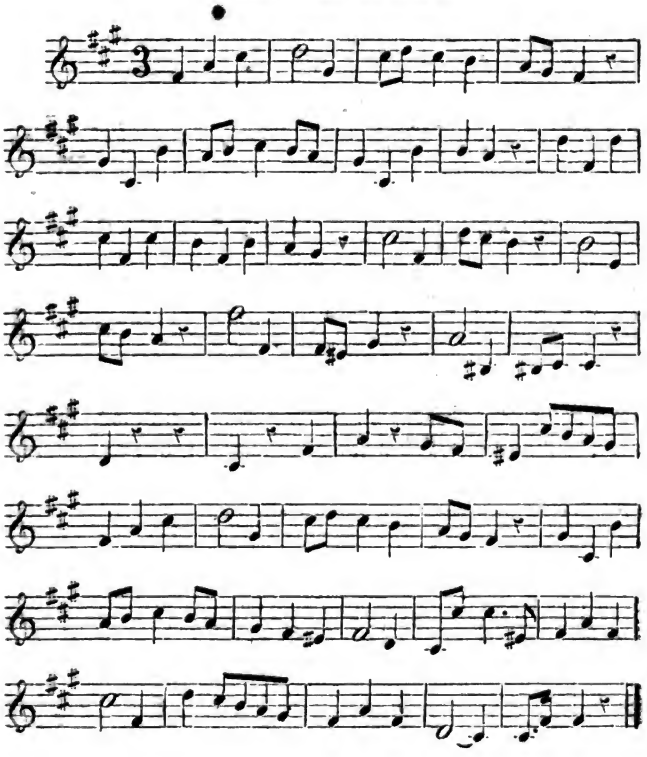
Si mineur, relatif de *re* majeur.



Digitized by Google

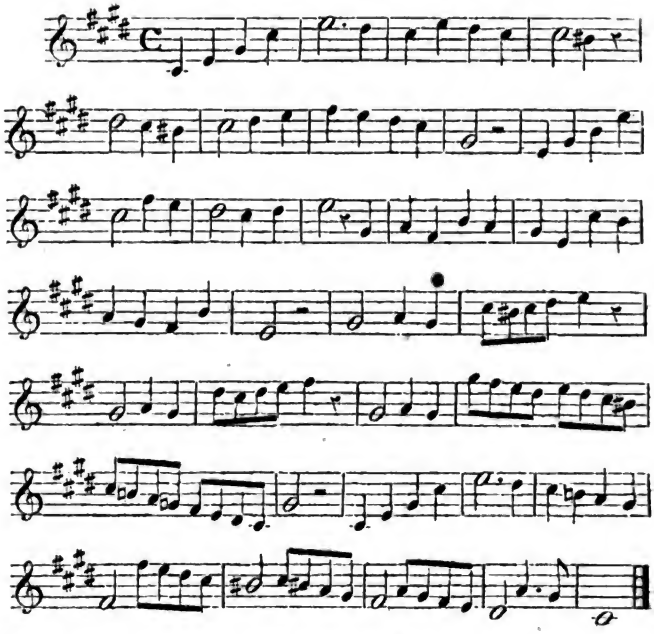


Fa mineur, relatif de *la* majeur.



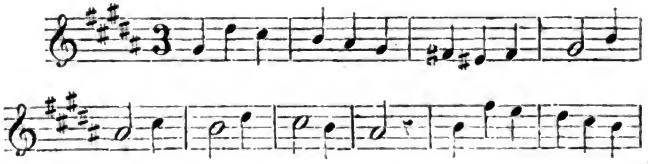
Digitized by Google

Ut dièse mineur, relatif de *mi* majeur.

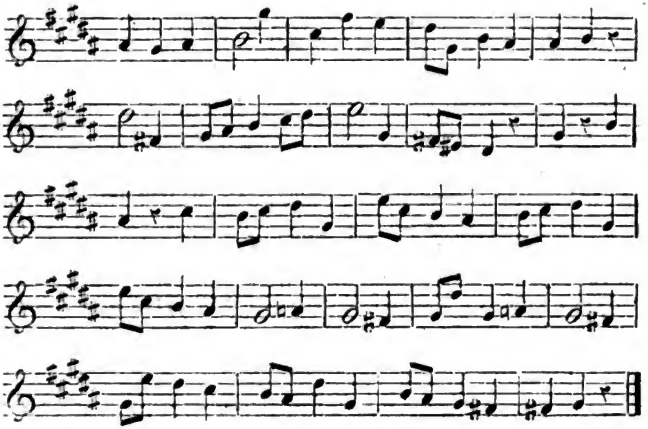


L'exercice qui suit nous présente l'emploi du double dièse; nous avons déjà observé que, placé devant une note diésée, il produit sur elle l'effet du dièse simple; nous ajouterons qu'il ne s'emploie jamais devant une note naturelle, c'est-à-dire devant une note non encore altérée.

Sol dièse mineur, relatif de *si* majeur.

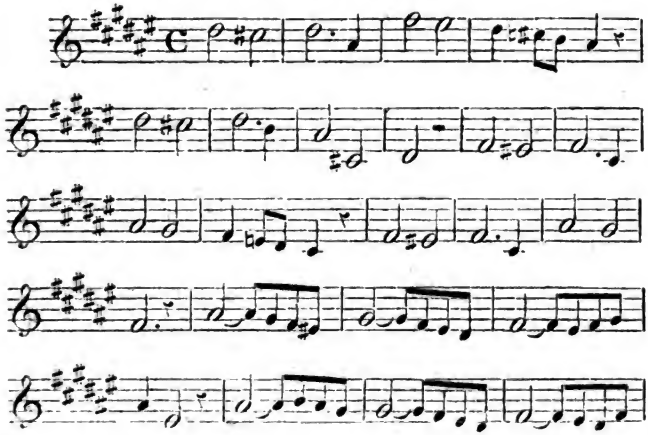


Digitized by Google

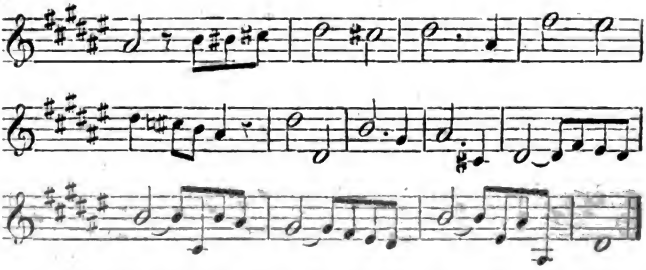


Quand on veut remettre *simple* diésée une note diésée altérée par le double dièse, on la fait précéder d'un bécarre que l'on fait suivre d'un simple dièse.

Ré dièse mineur, relatif de *fa dièse* majeur.

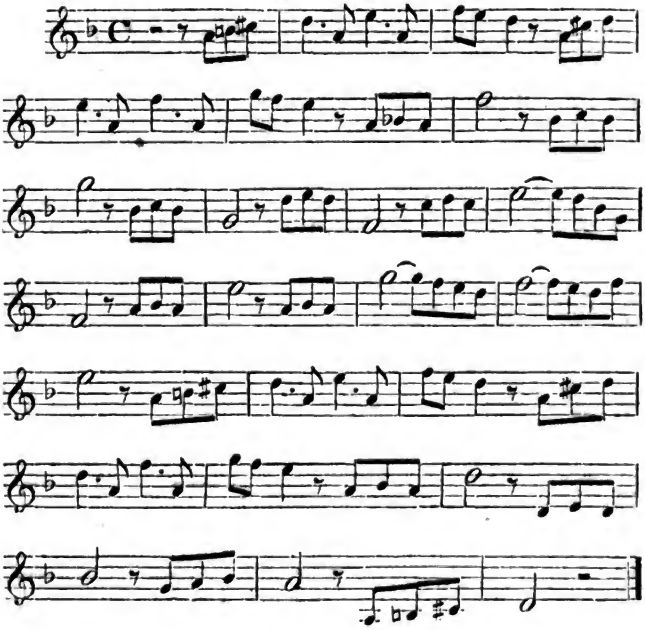


Digitized by Google



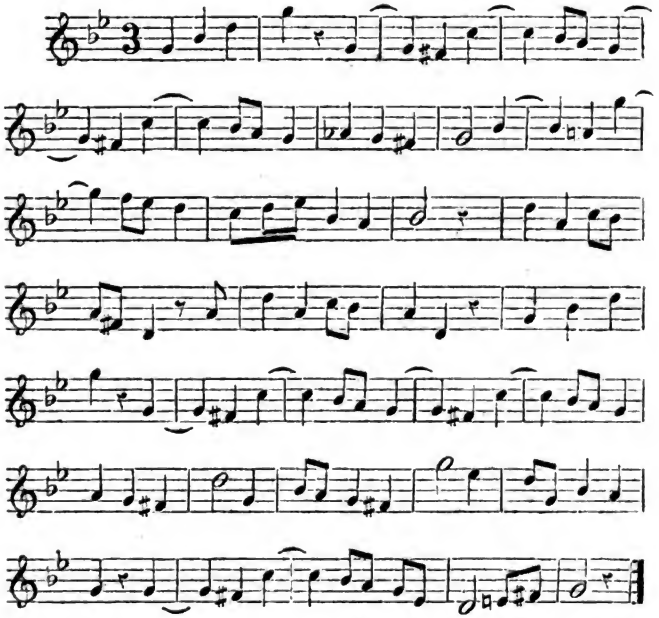
EXERCICES SUR LES TONS MINEURS RELATIFS DES TONS MAJEURS AVEC DES BÉMOLS.

Ré mineur, relatif de *fa* majeur.

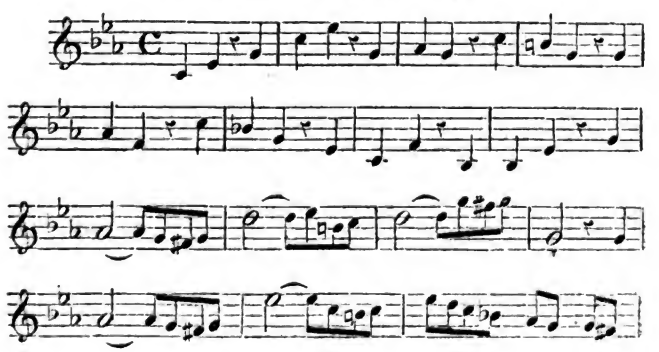


Digitized by Google

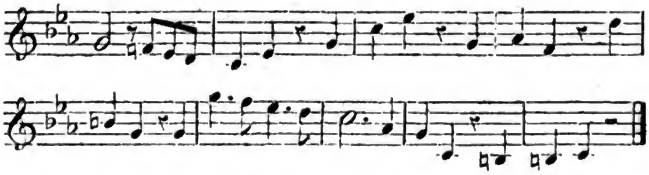
Sol mineur, relatif de *si bémol* majeur.



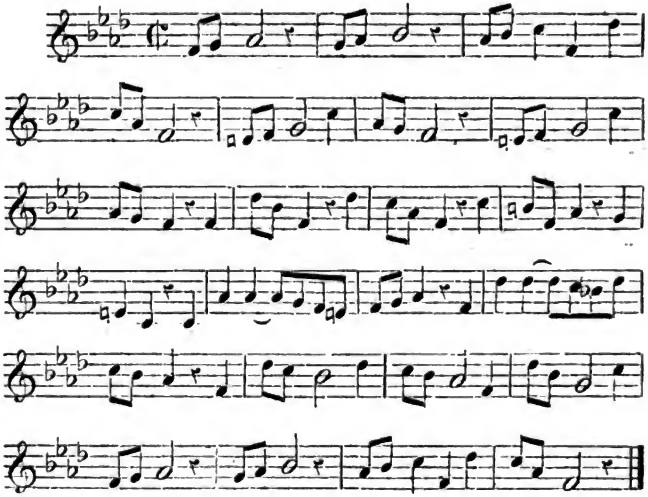
Ut mineur, relatif de *mi bémol* majeur.



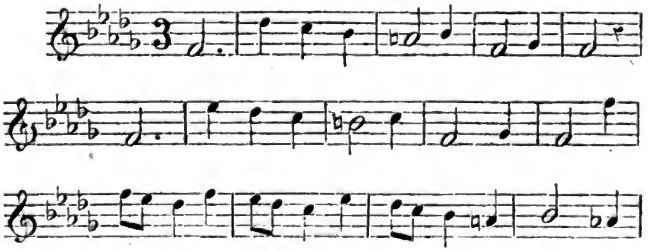
Digitized by Google



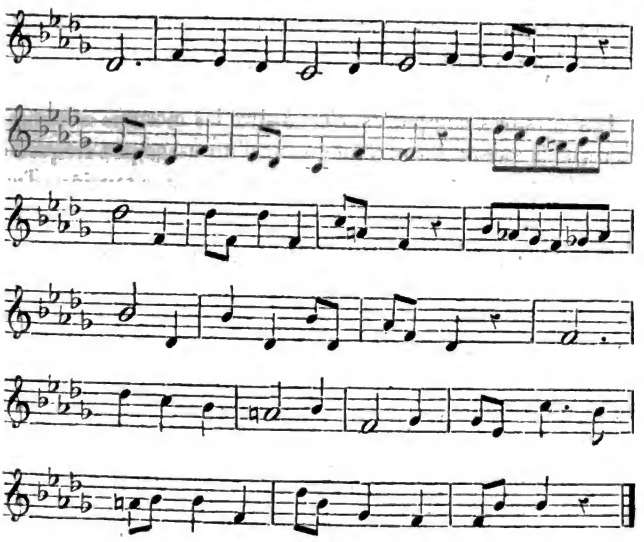
Fa mineur, relatif de *la bémol* majeur.



Si bémol mineur, relatif de *ré bémol* majeur.



Digitized by Google



CHAPITRE V.

Mesures dérivées et composées.

Nous avons appris (1re part., chap. X) à ne considérer les mesures dérivées et composées que comme des diminutifs ou augmentatifs des mesures simples, c'est-à-dire de celles indiquées par un seul chiffre, comme la mesure à quatre temps ou C, la mesure à deux temps, ou ₵, ou 2, et la mesure à trois temps ou 3.

La mesure à trois temps est, le plus souvent, indiquée par la fraction $\frac{3}{4}$.

Les mesures dérivées les plus usuelles sont la mesure à $\frac{2}{4}$, ou petite mesure à deux temps, celle à $\frac{3}{8}$, ou petite mesure

Digitized by Google

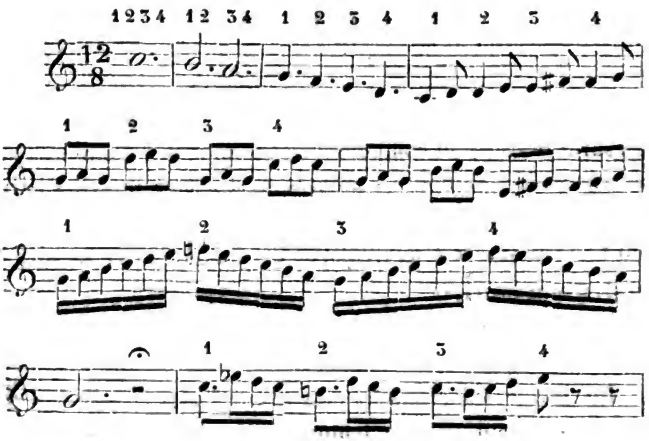
à trois temps, et enfin celle à $\frac{6}{8}$ qui se bat comme une mesure à deux temps, mais dont chaque temps se divise en trois parties.

Les mesures composées, c'est-à-dire les mesures contenant plus que la valeur d'une ronde, sont d'un usage peu fréquent; on ne les trouve guère employées que dans une musique d'un caractère grave. La mesure à $\frac{12}{8}$ seule se rencontre par fois dans la musique légère; elle se bat à quatre temps.

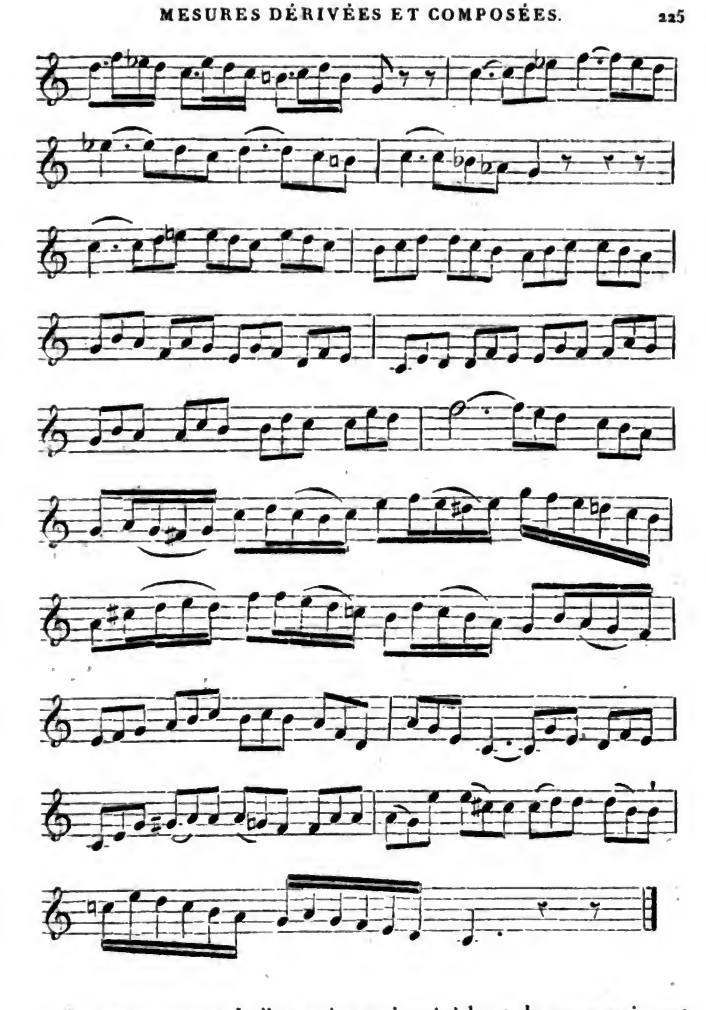
Nous trouverons, dans les exercices qui suivent, des triolets ou groupes de trois notes n'ayant qu'une valeur de deux notes de même figure. Un petit chiffre 3, placé au-dessus de ces groupes, nous indique qu'un temps binaire est remplacé par un temps ternaire, et qu'il faut presser l'exécution des trois notes qui composent ce dernier afin de les pouvoir donner dans un temps égal à celui qu'exige l'exécution des deux notes qu'elles remplacent.

EXERCICES SUR LES MESURES COMPOSÉES.

Mesure à *douze-huit.*



Digitized by Google

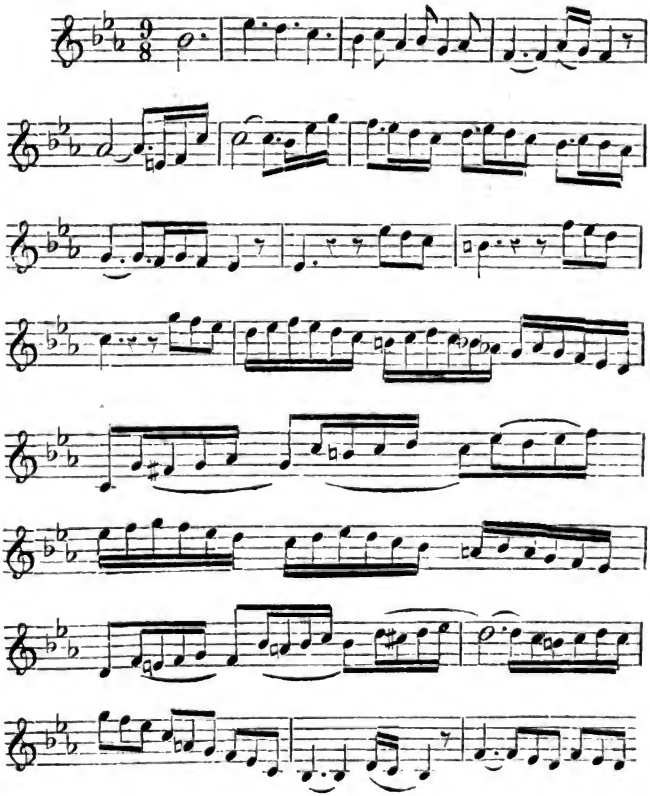


Le mouvement de l'exercice qui précède et de ceux qui vont suivre doit être celui de *l'andante*, afin que les notes de la valeur la plus minime puissent être exécutées avec régularité.

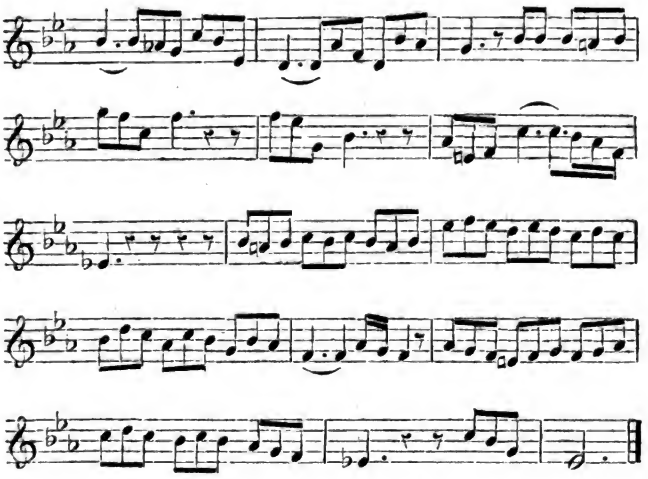
Digitized by Google

Mesure à *neuf-huit.*

La mesure à $\frac{9}{8}$, qui dérive de la mesure à trois temps et se bat de même, et celle à *douze-huit,* qui dérive de la mesure à quatre temps, peuvent être considérées comme des mesures à trois-quatre et à quatre-quatre, dont chaque temps serait représenté par un triolet ou trois notes pour deux, ou par un six-pour-quatre, c'est-à-dire six doubles croches pour quatre.



Digitized by Google



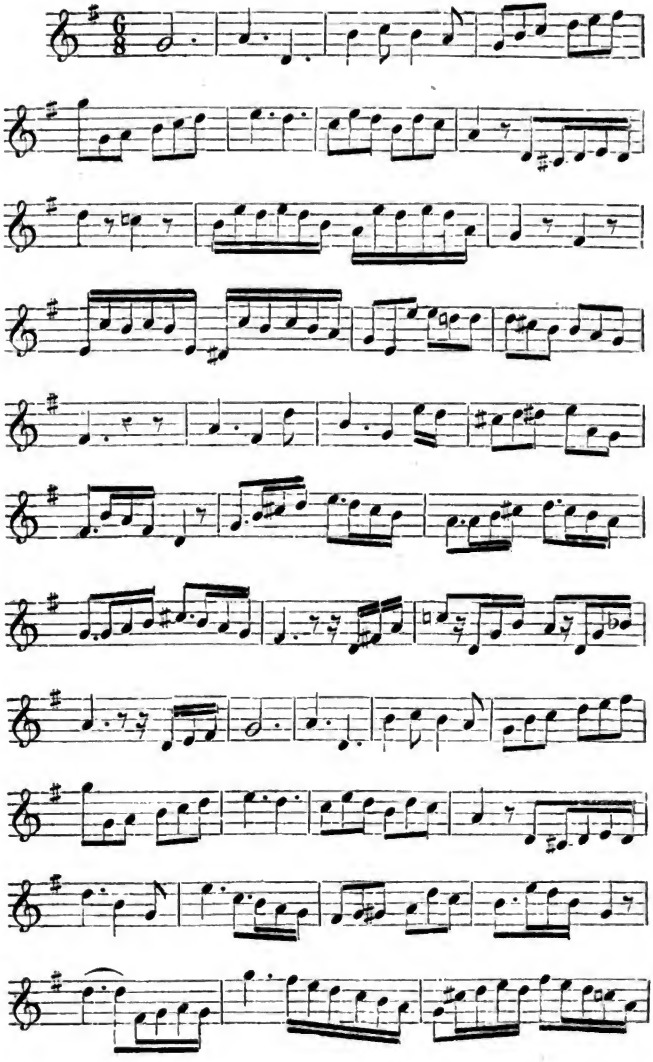
Il ne se trouvera point ici d'exercices sur les autres mesures composées, parce que, ainsi qu'il a été dit plus haut, elles ne sont usitées que fort rarement; au reste, nous sommes persuadés que le lecteur, s'il a étudié les exercices précédents, concevra sans peine toutes les mesures composées, qui ne diffèrent des mesures simples que par la figure des notes, mais qui se battent de même.

Nous ajouterons que la mesure à $\frac{3}{4}$, se notant et se battant semblablement à la mesure à 3 temps simples, il a été inutile d'en donner ici un exercice particulier.

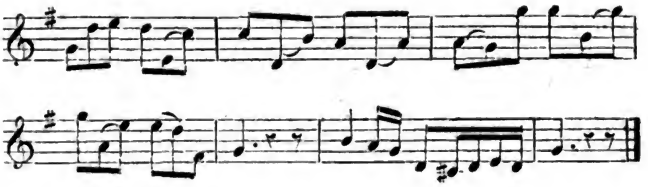
Mesure à *six-huit*.

Elle se bat comme celle à deux temps dont elle dérive. Chaque temps de cette mesure peut être considéré, ainsi que ceux des deux mesures précédentes, comme un triolet ou parfois comme un six-pour-quatre.

Digitized by Google

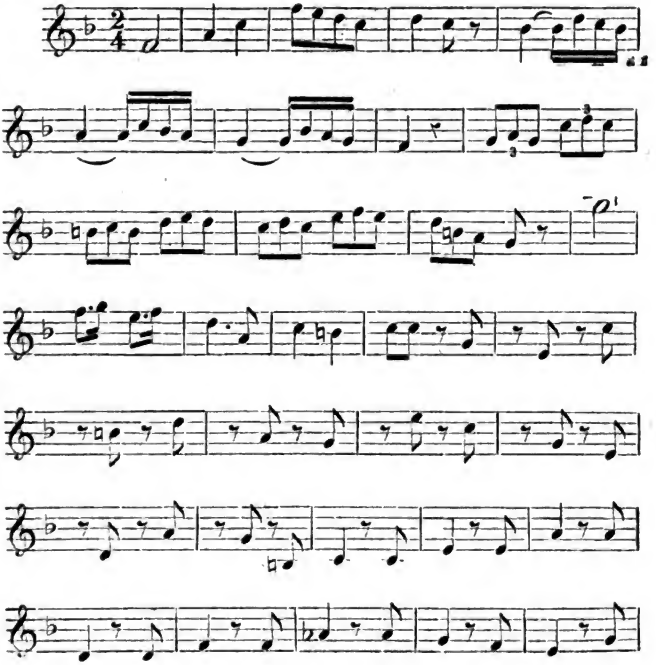


Digitized by Google

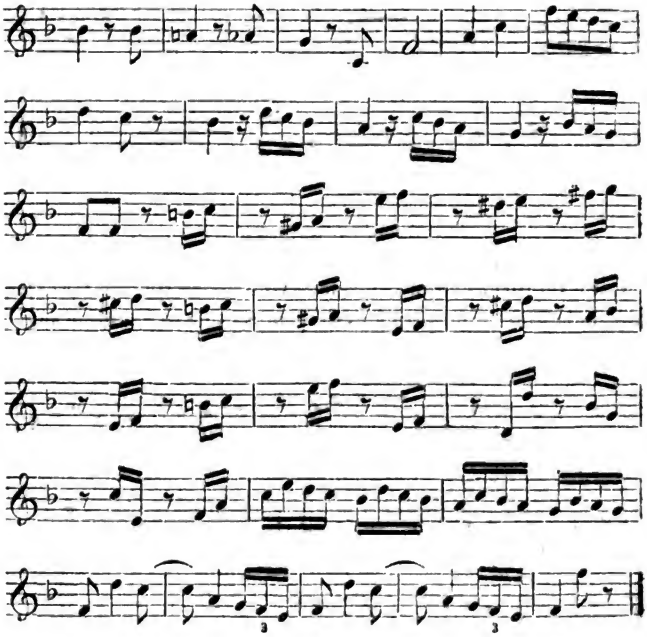


Mesure à *deux-quatre*.

Cette mesure, comme nous le savons, n'est qu'une abréviation de la grande mesure à deux temps ; elle se bat donc semblablement à cette dernière.

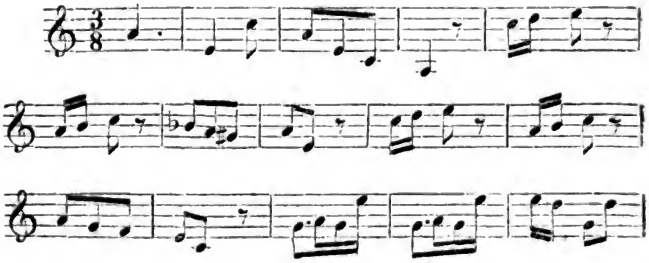


Digitized by Google

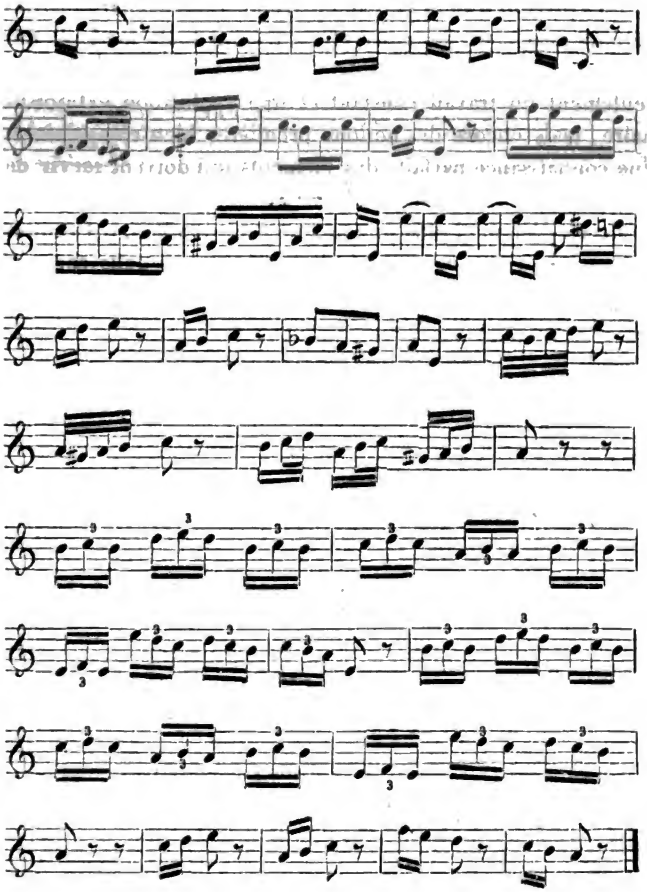


Mesure à *trois-huit*.

Cette mesure est la petite mesure à trois temps ; elle doit donc se battre comme la grande.



Digitized by Google



Ici se termine la première section de la *Méthode de chant*. Nous engageons vivement notre lecteur à ne point aborder la section suivante avant que les difficultés qu'il a pu rencontrer

Digitized by Google

jusqu'à présent n'aient été, au préalable, vaincues par la persévérance ; car cette seconde section, comme toute méthode qui enseigne à se perfectionner dans un art quelconque, exige non seulement un travail constant et une application extraordinaire, mais encore des notions premières bien comprises et une connaissance parfaite des éléments qui doivent servir de base à l'édifice. Mais si l'étude devient ici plus difficultueuse, le succès y est aussi plus proche que partout ailleurs. Prenons donc un nouveau courage, et le but que nous nous sommes proposé sera bientôt atteint.

Digitized by Google

DU CHANT COMME ART.

Introduction.

Maintenant qu'à la théorie musicale nous avons joint la pratique du solfège, il nous reste à étudier le chant proprement dit, c'est-à-dire le *chant considéré comme art*. Jusqu'ici la seconde partie de cet ouvrage a eu pour objet de nous initier à la connaissance du rapport des tons entre eux, et à la manière de produire, avec le plus de justesse possible, ces tons représentés par des notes soit naturelles soit altérées; mais nos exercices ne nous ont encore donné qu'une faible idée de la puissance de la mélodie, dépourvus qu'ils ont été de ce qui est l'ame du chant : l'expression.

C'est donc au chant proprement dit que seront consacrés les derniers chapitres de cette deuxième partie, dans lesquels nous allons trouver développés les divers principes qui doivent poser les fondements de cette étude importante.

Quoique tout ce que nous allons dire à ce sujet s'adresse directement à ceux qui se destinent spécialement au chant, soit dramatique, soit religieux ou de salon, le lecteur instrumentiste y trouvera également des conseils qui ne lui seront pas inutiles. En effet, si la musique instrumentale n'a été imaginée, comme nous l'avons dit précédemment, que pour tenir lieu de la musique vocale, et les instruments que pour imiter les différentes espèces de voix humaines ou pour les accompagner, il devient nécessaire à l'instrumentiste de connaître l'art du chant, afin d'approprier, à l'instrument qu'il cultive, les diffé-

Digitized by Google

rents artifices dont se sert la voix pour émouvoir ou charmer.

Les plus grands éloges qu'on puisse faire d'un virtuose instrumentiste se résument en ce peu de mots : *Il chante bien !* Les difficultés vaincues étonnent l'esprit de l'auditeur vulgaire ; mais une mélodie bien accentuée, moelleuse sans fadeur, énergique sans exagération, sait toucher le cœur du véritable ami de l'art, et donne, à celui qui l'a *chantée* avec ame, le nom de grand artiste. Paganini étonne ; Baillot touche, émeut : que l'homme sensible choisisse !

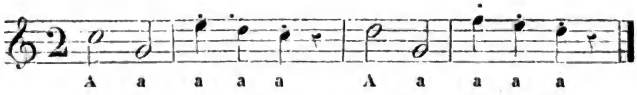
CHAPITRE VI.

Vocalisation. — Registres des voix. — Emission de la voix. — Son filé. — Vibration de la voix. — Son coupé. — De la respiration. — De l'expression musicale. — Ornements du chant. — Exercices de vocalises.

1. Qu'est-ce que la *vocalisation ?*

L'action de chanter les notes sans les nommer par leur nom particulier, mais en les prononçant toutes sur la voyelle *a*.

[Exemple :



C'est par la vocalisation que l'on apprend à bien prononcer, à bien attaquer les sons, à les renforcer ou à les diminuer, comme aussi à leur donner toute la justesse possible en sachant les soutenir ; avec elle on étudie à bien porter la voix à toutes sortes d'intervalles, à faire les petites notes d'agrément simples et doubles ; enfin c'est par elle que l'on parvient à bien

Digitized by Google

exécuter les roulades, les gammes chromatiques, et tous les autres ornements que l'on emploie dans les genres de musique qui peuvent les admettre. C'est donc par cette étude préalable que l'on parvient à chanter avec grace et avec élégance, et que l'on acquiert insensiblement ce goût et cette facilité d'exécution réunis que l'on appelle une *belle méthode*. La nature ne donne qu'à bien peu de personnes cette oreille délicate, ce sentiment inné de la justesse parfaite que l'étude et l'art développent; ce n'est que par la pratique que l'on peut acquérir plus promptement et plus sûrement cette justesse d'intonation et cette intensité de sons, sans lesquels tous les efforts de l'expression ne peuvent que très imparfaitement aider le chanteur à atteindre son but, et ce but est de charmer l'ouïe et de récréer l'esprit dans le style simple, enjoué ou gracieux, et dans les autres genres de composition, de toucher, d'émouvoir l'ame par les divers sentiments que l'on veut exprimer, sans en détruire l'illusion par des intonations fausses ou qui n'aient pas toute cette justesse désirée.

Crescentini, l'un des chanteurs les plus extraordinaires qui aient jamais paru, possédait avec tant de puissance le don d'émouvoir, que, bien souvent, il excita l'attendrissement général en chantant une simple vocalise. En effet, ce n'est que privée du poëme écrit que la musique peut régner sur l'ame en souveraine. Celui qui l'entend n'est point alors obligé de suivre la pensée capricieuse du poëte; il rêve ce que l'état de son ame lui permet de rêver; s'il est gai, la mélodie sera brillante pour lui; s'il est triste, elle se revêtira de sombres couleurs, mais n'excluera jamais l'espoir.

« La musique, » a dit Mme de Staël, « a l'heureuse impuissance de ne pouvoir rien peindre de bas ni de mesquin : la musique élève l'ame. » Platon a dit aussi : « Quand on entend une musique mélodieuse, on croit rêver un heureux temps passé, mais dont il reste un vague et délicieux souvenir. »]

Digitized by Google

2. Qu'est-ce que le *registre des voix?*

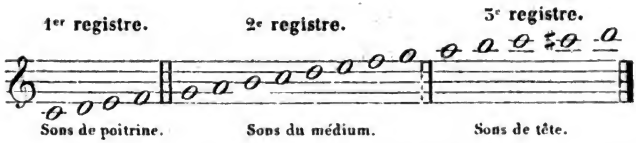
Chaque section de notes qui, dans la voix du même individu, a une qualité de son particulière.

[Il y a des voix qui ont trois registres, d'autres qui n'en possèdent que deux, d'autres enfin qui n'en ont qu'un seul.

La voix se tire, soit de la *poitrine* (c'est là le premier registre), soit du *médium* (c'est le second registre), soit enfin de la *tête* (c'est le troisième et le dernier registre). Les sons des deux premiers se forment dans la partie supérieure du larynx, et ceux du dernier dans les sinus frontaux.

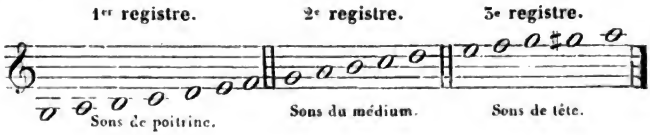
Division des registres de chaque voix.

Le *premier soprano* possède les trois registres.



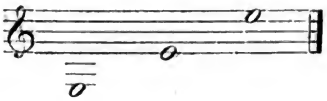
Il est rare de trouver une voix qui possède cette étendue, car, en général, les voix de soprano commencent à l'*ut* ou même au *ré*, au-dessous de la portée, et se terminent à la note *la*, au-dessus de cette même portée; mais trois ou quatre notes élevées de moins ne changent rien à leur nature; d'ailleurs moins le son est forcé et plus on est sûr de ne point lui faire perdre de sa pureté et de son moelleux.

Le *second soprano* et le *contralto* ont pareillement trois registres.

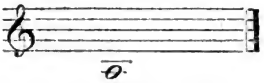


Digitized by Google

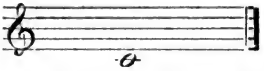
Il y a peu de contraltos qui puissent dépasser les deux premiers registres, mais il s'en trouve aussi qui ont la faculté de donner le *contre-mi* au-dessus du dernier *ut* lorsqu'ils ont les notes élevées des voix ordinaires de leur espèce ; d'autres ont la facilité de donner le *mi* au-dessous du premier *ut*. Ces voix rares ont alors, en étendue, deux octaves pleines.



Remarquons aussi que la plupart des seconds sopranos ne peuvent se faire entendre distinctement qu'à partir de ce *la*,

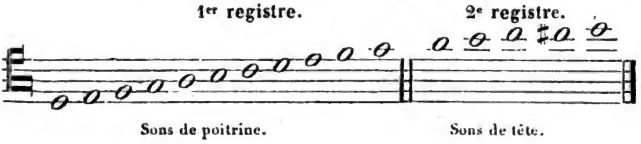


et même leur voix n'est bien posée qu'au premier *ut* de la première gamme.



On trouve parfois la clef d'*ut* première ligne employée pour le premier et le second soprano, et celle d'*ut* troisième ligne pour le contralto.

Les voix de ténor n'ont que deux registres.

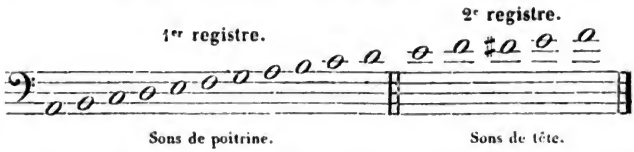


Maintenant quelques auteurs écrivent le ténor sur la clef de *sol*, il est bien entendu qu'alors cette voix chante une octave plus bas que la note écrite.

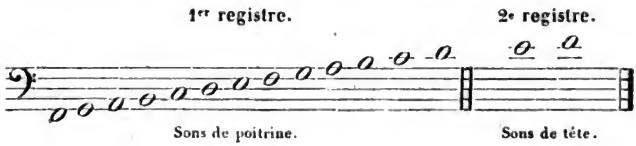
Digitized by Google

Peu de ténors possèdent une voix de tête aussi élevée ; cependant nous avons entendu M. Rubini donner de tête le *fa dièse* supérieure au *ré* (dernière note de l'exemple précédent), et c'était dans le beau duo du *Mosè* de M. Rossini qu'il exécutait cette merveilleuse note.

La voix de baryton à deux registres.



Les voix de basse ne possèdent ordinairement qu'un seul registre ; il s'en trouve cependant qui peuvent donner quelques notes de tête.



Il y a également des voix de basse, telles que celles de M. Santini, du théâtre Italien, et de M. Serda, du grand Opéra de Paris, qui descendent au *contre-ré*,

mais ce sont des exceptions très rares.

Le passage d'un registre à un autre demande beaucoup d'attention de la part du chanteur, il doit s'attacher à faire cette transition d'une manière insensible pour l'auditeur. C'est surtout le passage de la voix de médium à celle de tête qui exige le plus de précaution. Il faut, pour le faire avec succès,

Digitized by Google

ménager les derniers sons de la voix de poitrine, afin de ne leur donner qu'un degré de force égal à celui de la voix de tête, bien plus faible que celle de poitrine.

Les trois premières espèces de voix, dont nous venons d'indiquer les différents registres, sont des voix de femmes ou d'enfants, les trois dernières appartiennent aux hommes.

Chaque espèce de voix possède un caractère particulier.

Le *soprano* est apte à exprimer les passions ardentes, telles que le délire du bonheur, la colère, la vengeance, ou bien, exprimant des sentiments plus doux, il peu moduler, avec une grace séduisante, les pensées naïves, l'enjouement et la gaîté. Dans les opéras italiens, les premiers rôles sont écrits pour cette voix.

Le *second soprano* et le *contralto*, d'un caractère plus grave que la voix précédente, émeuvent l'ame profondément dans les accents de la prière. Ils savent exprimer très heureusement les sentiments calmes et nobles du cœur humain.

Le *ténor* peut être à la fois tendre et énergique ; ses accents émeuvent puissamment, soit qu'ils dépeignent le délire de la passion, soit qu'ils expriment les peines du cœur ou la joie la plus vive, la mélancolie ou l'enthousiasme guerrier. Les Français semblent donner la préférence à cette voix, car il est à remarquer que les premiers rôles d'hommes, dans les opéras français, sont en général écrits pour les ténors.

Le *baryton*, a beaucoup d'analogie avec le second soprano ; seulement il déploie plus de vigueur, de vivacité, et peut se prêter à un bien plus grand nombre d'expressions.

La *basse* est la voix d'homme la plus grave et par conséquent la plus mâle ; c'est elle qui, dans la musique d'ensemble, sert de base à tout l'édifice harmonique. Chantant en solo, cette voix est toute puissante d'énergie et de solennité.

La basse est la voix de prédilection des Allemands. En France cependant, depuis quelques années, on a su lui assigner le rang qu'elle mérite d'occuper.]

Digitized by Google

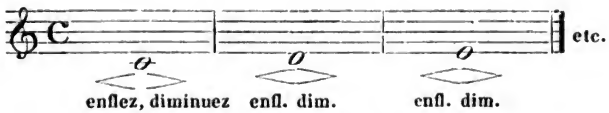
3. Qu'est-ce que *l'émission de la voix ?*

C'est la manière claire, juste et posée avec laquelle le chanteur fait entendre un son quelconque de l'échelle musicale. Pour bien parvenir à poser la voix, il faut étudier les différentes gammes en filant les sons.

4. Qu'est-ce qu'un *son filé ?*

C'est un son qu'on commence très doux, qu'on augmente au milieu, et qu'on termine aussi doux qu'on l'a commencé. C'est au moyen de ces signes < > <>, nommés *crescendo* ou *decrescendo*, qu'on obtient le son filé.

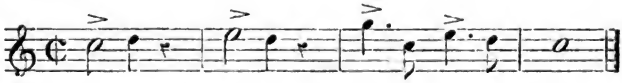
[Exemple :



5. Qu'est-ce que la *vibration de la voix ?*

L'action d'émettre un son avec force et de chanter très doux le son suivant.

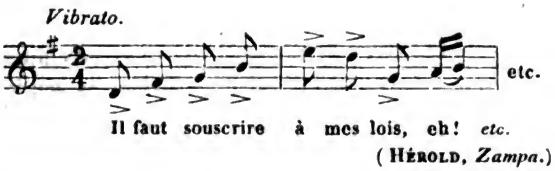
[Exemple :



Quand un compositeur veut que toutes les notes d'une phrase soient vibrantes, il indique son intention par ce mot : *vibrato*, qu'il place au commencement de la phrase en question, en ayant soin de surmonter chaque note de ce signe >.

Digitized by Google

Exemple :



6. Qu'est-ce qu'un *son coupé?*

C'est une note de peu de valeur et qui est toujours suivie d'un petit silence.

[Exemple :

On fait ordinairement plusieurs sons coupés de suite. Ils s'emploient dans des morceaux d'un caractère léger, tels que polonaise, rondeau, etc.; cependant, placés à propos dans un air dramatique, ils peuvent lui donner une expression sublime. Lisez le trio du cinquième acte de *Robert-le-Diable;* la partie de Robert est, vers la fin de ce morceau, remplie de sons coupés d'un effet admirable.

De la respiration.

L'art de respirer étant le point le plus important dans la vocalisation, nous rappellerons ici les conseils qui ont déjà été donnés sur la manière de reprendre sa respiration (page 204). Nous ajouterons que, sans un grand volume d'air, qu'on doit savoir comprimer et ménager long-temps avec adresse, il n'est point de force ni de timbre dans la voix; de plus, sans cette faculté, il n'est guère possible de bien phraser un chant.

Digitized by Google

Pour respirer, on doit ouvrir la bouche sans exagération, et surtout éviter avec soin de faire entendre en chantant une espèce de hoquet vocal commun aux chanteurs médiocres ; la souffrance que semble éprouver celui qui respire ainsi réagit sur les auditeurs, et leur rend insupportables les cantilènes les plus belles. Il y a des cas, cependant, où le chanteur doit enfreindre la règle que le bon goût donne ici, c'est lorsque, dans un passage dramatique, il doit exprimer la passion portée à son paroxisme ; mais ces exemples sont rares, et un bon chanteur doit toujours s'attacher à lier chaque phrase du morceau qu'il chante.]

7. Qu'entend-on par l'*accent ?*

C'est le degré de force ou de faiblesse que le chanteur doit donner à certaines notes de préférence à d'autres dans une même phrase musicale (1).

[Ce n'est que par l'étude des exercices donnés à la fin de ce chapitre que le lecteur obtiendra la flexibilité nécessaire pour parvenir à bien rendre les passages d'une grande difficulté ; car, avant de chercher à chanter avec expression, il faut penser à une bonne exécution matérielle, qui n'est rien sans l'accent, mais qui, unie à lui, constitue les grands chanteurs.

Le chant, n'étant autre chose qu'un discours, doit, comme lui, avoir ses teintes et ses demi-teintes. Si le caractère d'un morceau est vif, animé, l'expression devra avoir une légèreté analogue, sous peine de contre-sens de la part du chanteur ; au contraire, si la mélodie peint le calme, la langueur, alors le chanteur amollira son expression et ne donnera à sa voix que

(1) Une phrase musicale est une réunion symétrique de plusieurs mesures formant un sens mélodique. Dans le chapitre consacré au *Chant uni à la parole*, nous parlerons plus amplement de cette partie constitutive de toute musique.

Digitized by Google

le degré de sonorité convenable pour accuser la vie mais non pas la force.

Ce n'est que par l'examen attentif du caractère d'un morceau de musique que le chanteur parviendra à lui donner la couleur convenable et à le rendre avec le sentiment que l'auteur a voulu peindre en l'écrivant.

Quand le lecteur aura étudié avec soin les vocalises qui suivent, il devra mesurer ses forces et voir à quel genre la nature de sa voix, ses moyens, ses études préliminaires enfin semblent le destiner.]

8. En combien de classes peut-on diviser les *chanteurs*?

En trois classes.

[La première est celle des chanteurs dramatiques; il faut, pour y briller, de grands moyens, une étude longue et réfléchie, et, de plus, joindre à une voix vibrante le talent du comédien ou du tragédien.

La seconde classe comprend les chanteurs de concerts, qui, la plupart, possèdent le talent de la vocalisation à un haut degré, mais auxquels il manque ce feu sacré qui anime la scène, et répand la joie ou l'épouvante dans le cœur des spectateurs.

La troisième classe est celle des chanteurs de romances, nocturnes, etc. Ces chanteurs, comme de légers météores, brillent pendant un certain temps; puis, quand la voix leur manque, ils sont remplacés par un nouveau protégé de la mode inconstante et survivent à leur gloire éphémère.

Tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux,

A-t-on dit: c'est donc au lecteur de sens à bien s'étudier lui-même et à choisir le genre qui lui est propre.

Digitized by Google

Quelque facilité qu'on puisse avoir à exécuter les difficultés, on n'oubliera jamais que le but du chant est de charmer et de toucher le cœur; que le chanteur doit toujours être suave, moelleux, et qu'il ne doit user des notes d'agréments et des fioritures qu'avec une grande sobriété.]

9. Combien y a-t-il d'espèces différentes de notes d'agrément ou d'ornements du chant?

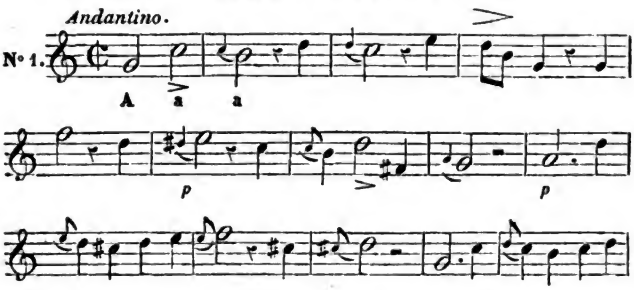
Quatre espèces.

[Ce sont: 1° l'*appoggiature*; 2° le *port-de-voix*; 3° le *grouppetto*; 4° les *fioritures*, dans lesquelles sont compris les *trilles*, *mordants*, *roulades*, *gammes chromatiques*, *points d'orgue*, etc.

Nous allons trouver une suite d'exercices dans lesquels tous les différents genres d'agréments du chant, détaillés au chapitre XVII de la 1re partie, seront employés séparément dans des vocalises spécialement écrites pour chacun d'eux.

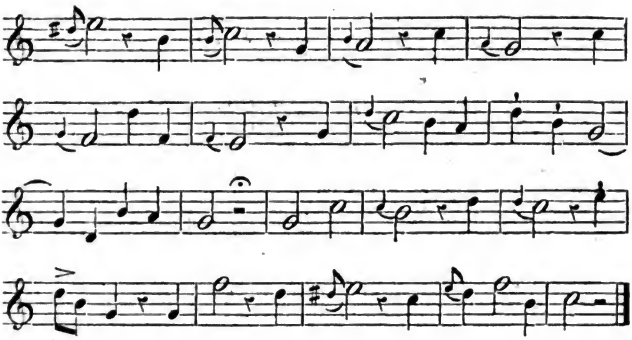
EXERCICES SUR LES AGRÉMENTS DU CHANT.

Vocalise sur *l'appoggiature* (1).



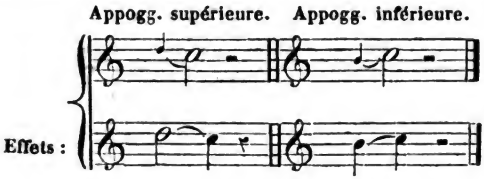
(1) On peut vocaliser sur la syllabe *la* ou sur la voyelle *E*; mais l'*A* permettant de mieux ouvrir la bouche, et n'étant point sourd comme l'*E*, il doit être préféré à cette voyelle fermée.

Digitized by Google



L'appoggiature, ainsi qu'il a été observé page 138, s'écrit souvent en notes réelles ; les compositeurs le font ainsi afin de rendre l'exécution plus conforme à leur idée.

Souvenons-nous que l'appoggiature supérieure doit être plus *accentuée* que celle placée sous la note. Exemple :

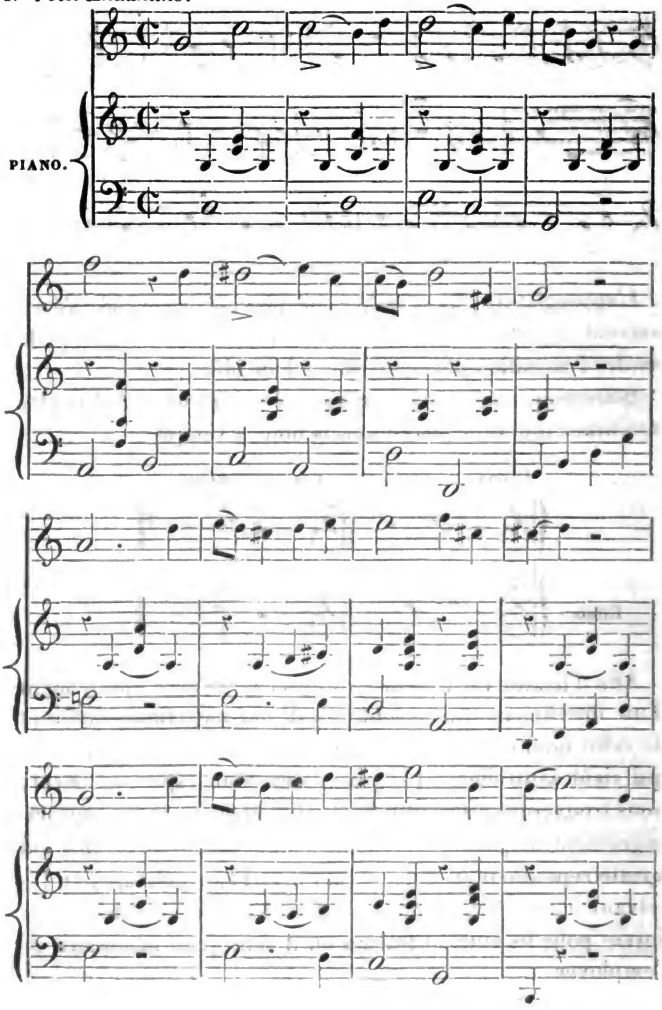


Afin d'habituer le lecteur à vocaliser avec l'accompagnement d'un instrument qui exécute un dessin mélodique différent de celui qu'il chante, et de former son oreille à l'harmonie, qui vient naturellement se placer sous toute espèce de chant, nous trouverons reproduite la vocalise précédente avec accompagnement de piano ; seulement il a été donné un double but à cette reproduction, celui de *mesurer* l'appoggiature, en l'écrivant à cet effet en notes réelles. La même méthode sera suivie pour les autres vocalises où il sera jugé nécessaire de l'employer.

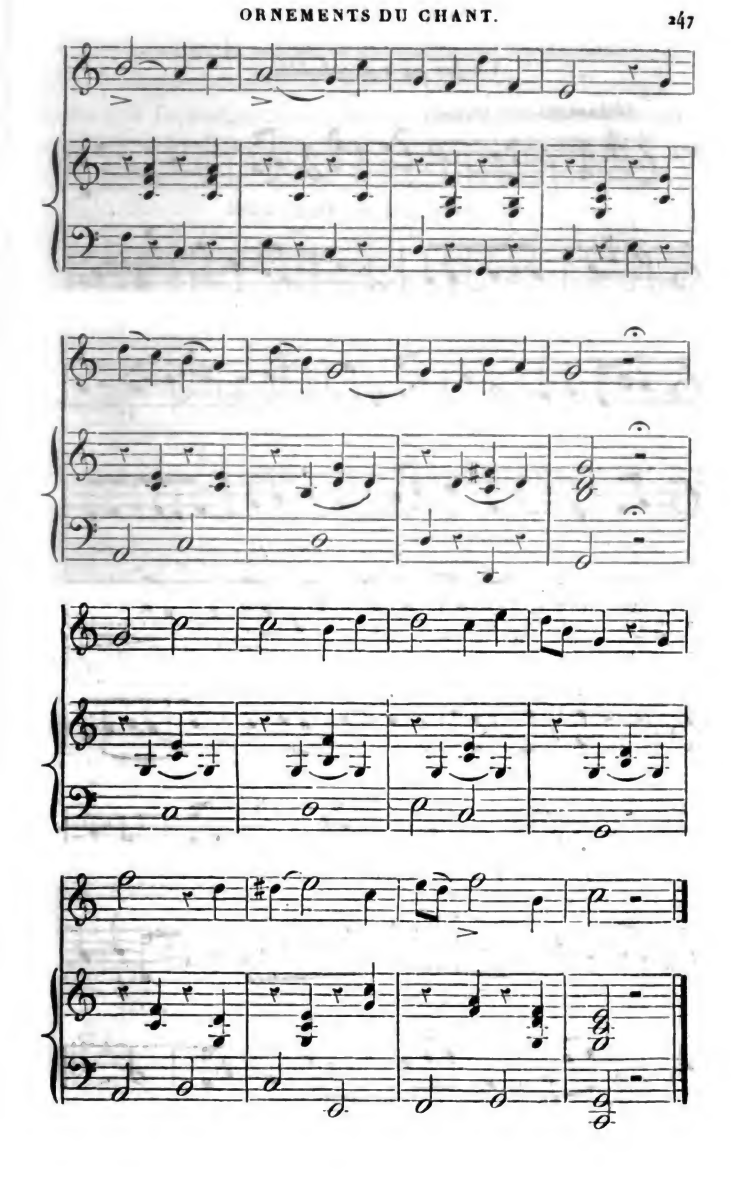
Digitized by Google

Exercices sur les appoggiatures écrites en notes réelles avec accompagnement de piano.

N° 1 *bis*. ***Andantino.***



Digitized by Google

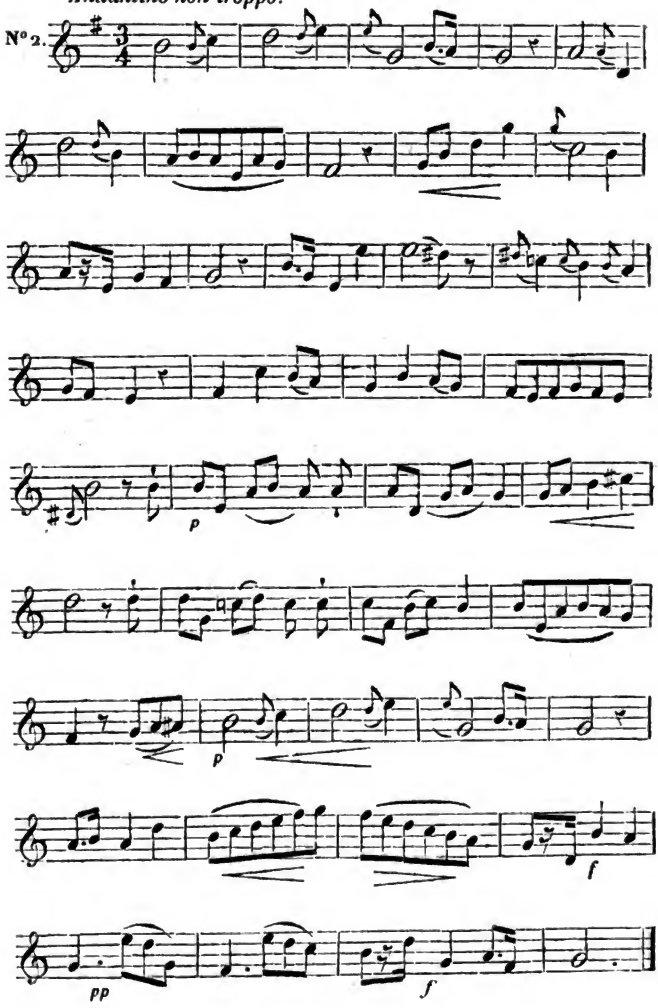


Digitized by Google

Vocalise sur le *port-de-voix*.

Andantino non troppo.

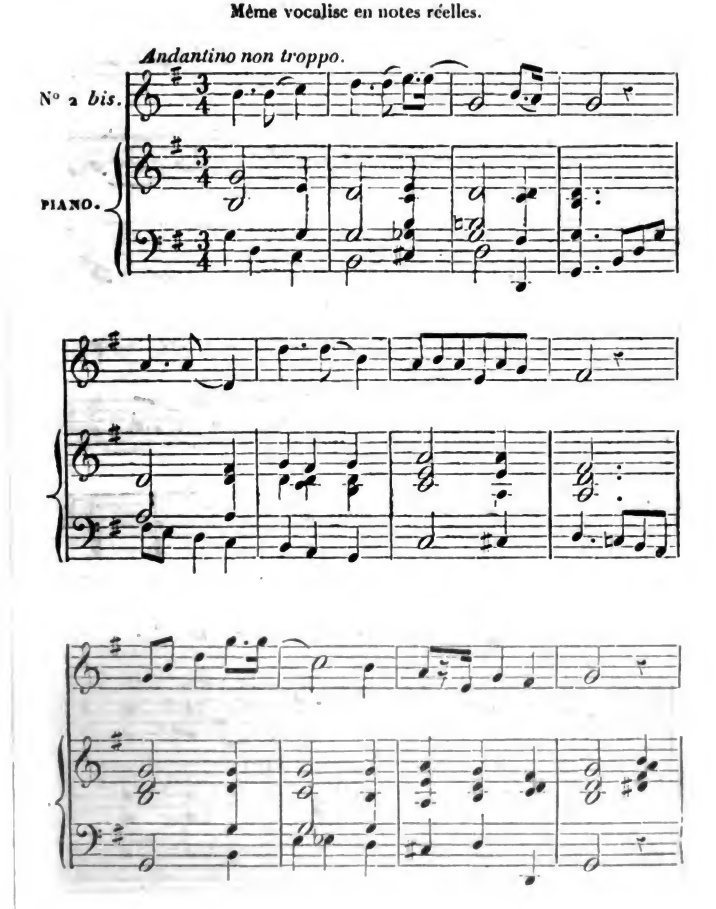
N° 2.



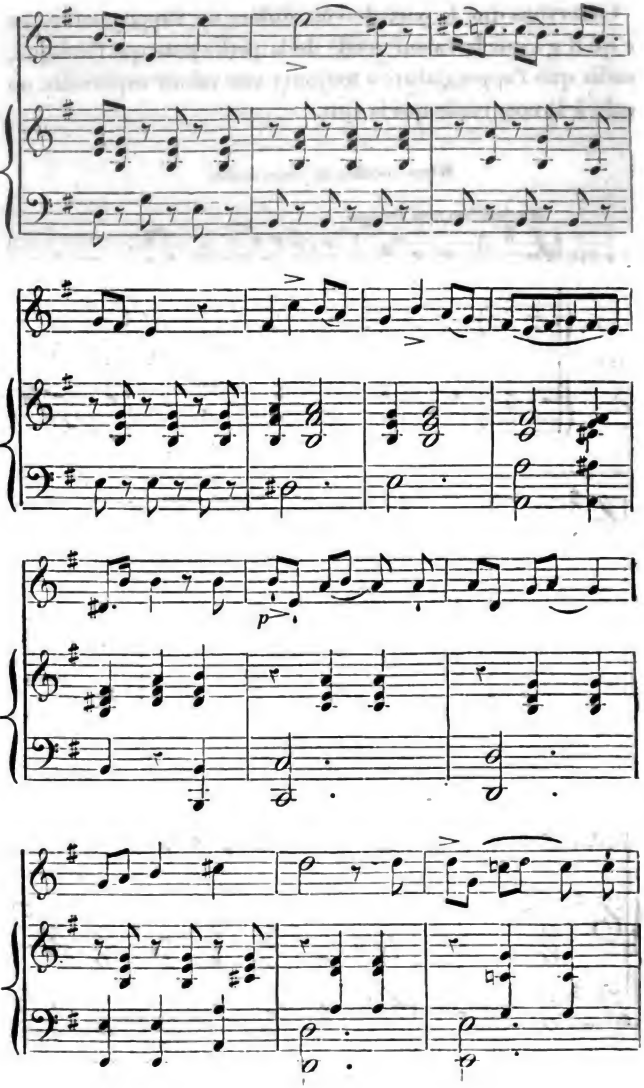
Digitized by Google

Observons que le port-de-voix diffère de l'appoggiature en ce qu'il n'a que la valeur réelle de la petite note qui l'indique, tandis que l'appoggiature a toujours une valeur supérieure ou égale à la note réelle qui la suit.

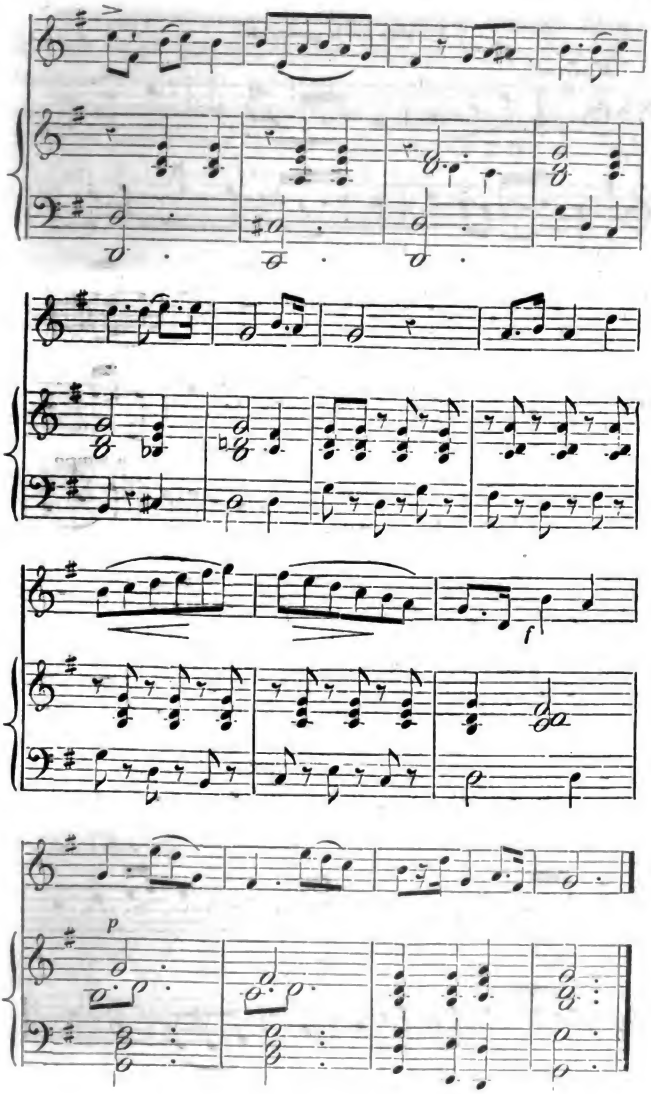
Même vocalise en notes réelles.



Digitized by Google

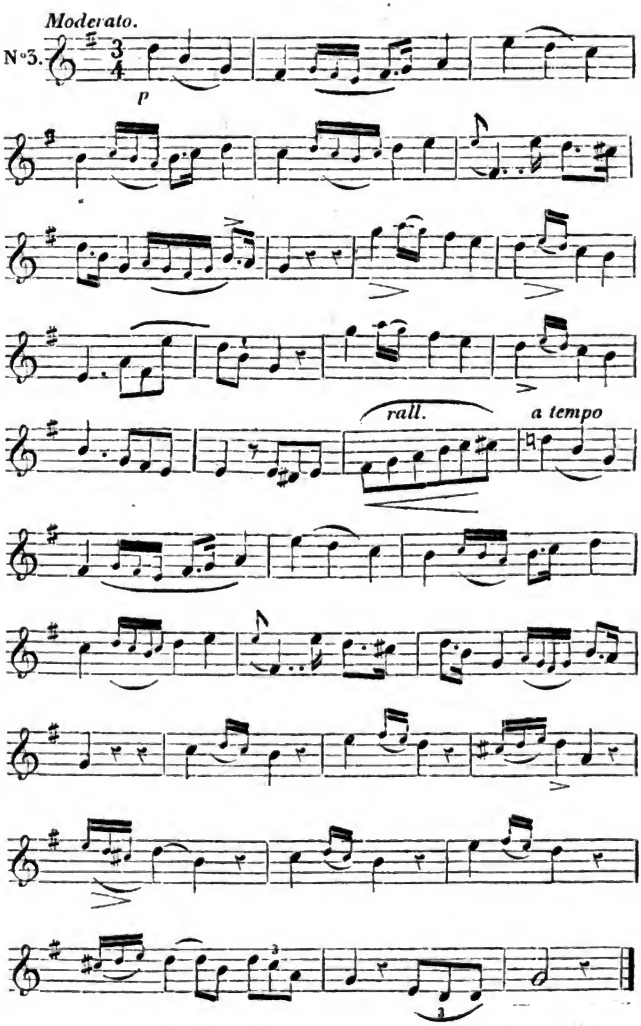


Digitized by Google



Digitized by Google

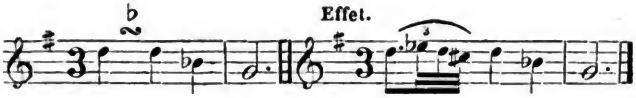
Vocalise sur le *grouppetto*.



Digitized by Google

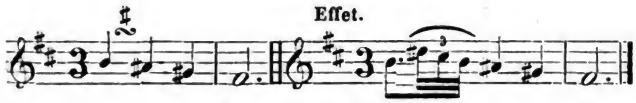
On indique souvent le grouppetto par ce signe ∾. Quand le mode dans lequel on l'emploie exige qu'une des notes qui le composent soit diésée, bémolisée, ou enfin bécarrisée, on place au-dessus ou au-dessous du signe, l'accident nécessaire. C'est toujours pour altérer la tierce ou la sixte du mode que l'accident est ainsi placé. (Voy. 1re part., page 143.) Exemples :

Grouppetto avec bémol.



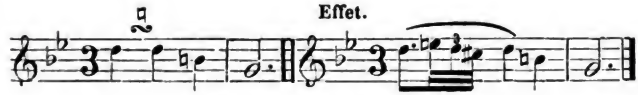
(C'est la sixte que le bémol altère.)

Grouppetto avec dièse.



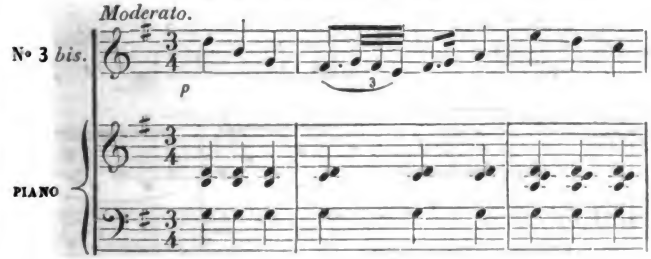
(C'est la tierce que le dièse altère.)

Grouppetto avec bécarre.

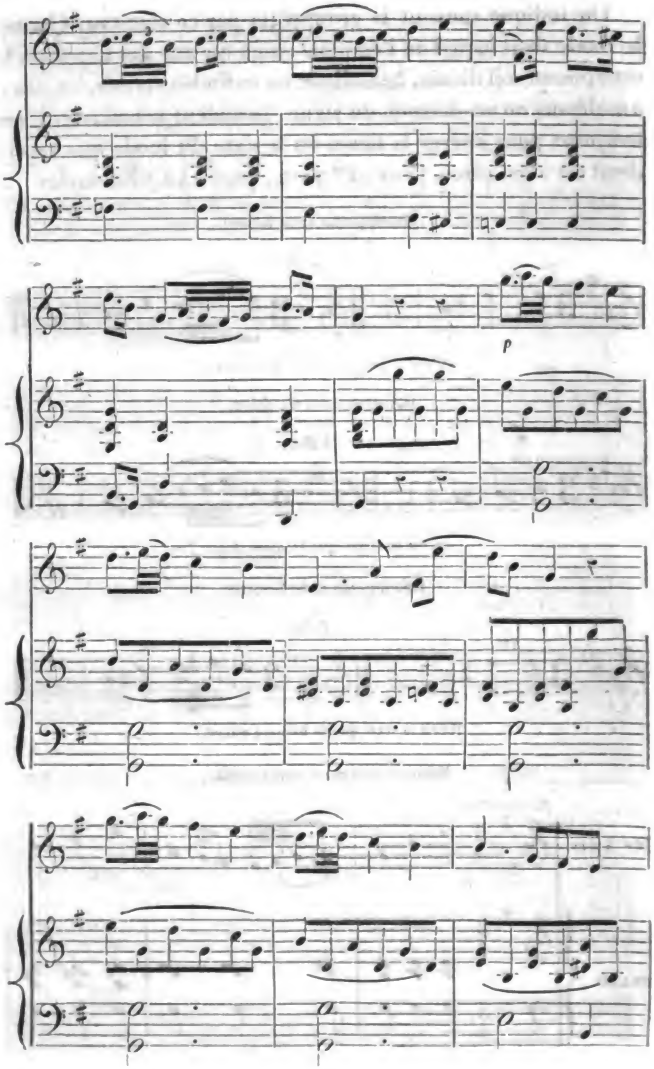


(C'est la sixte que le bécarre altère.)

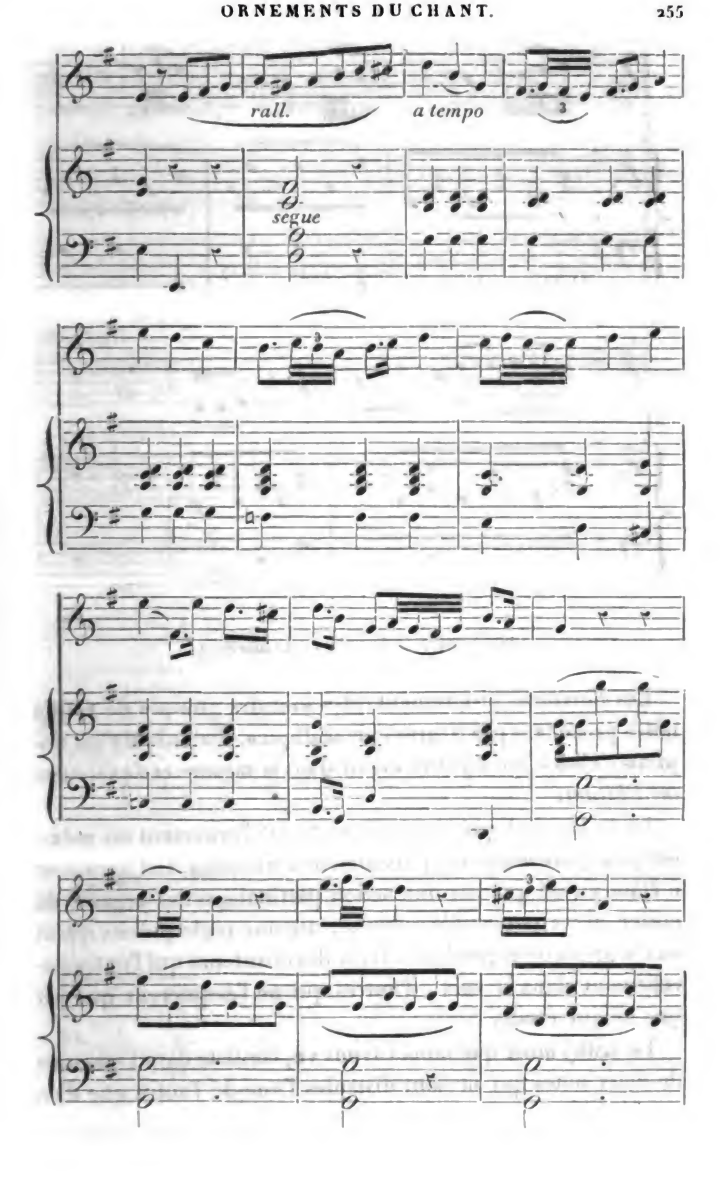
Même vocalise en notes réelles.



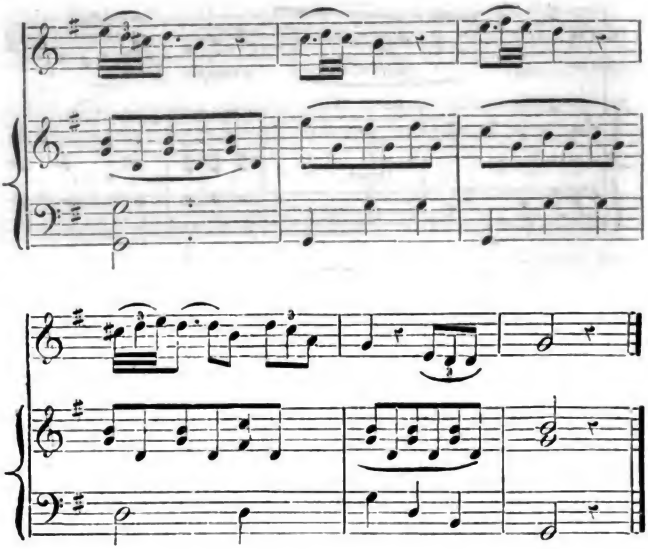
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Des fioritures, du trille et du mordant.

Les *fioritures* proprement dites sont des groupes de petites notes procédant par degrés chromatiques, diatoniques ou disjoints ; elles n'ont aucune valeur dans la mesure et s'exécutent *ad libitum*.

Le *trille*, indiqué par le signe *tr*, est l'ornement en même temps le plus beau et le plus difficile à exécuter. Cet agrément n'étant formé que par une action particulière des organes du gosier, il est impossible e donner aucune règle précise quant aux moyens de le produire. Il est des chanteurs qui l'ont naturellement dans la voix, d'autres qui ne l'acquièrent que par une longue étude.

Le trille, ainsi que nous l'avons vu, consiste dans l'émission de deux notes qui ne sont distantes l'une de l'autre que d'un

Digitized by Google

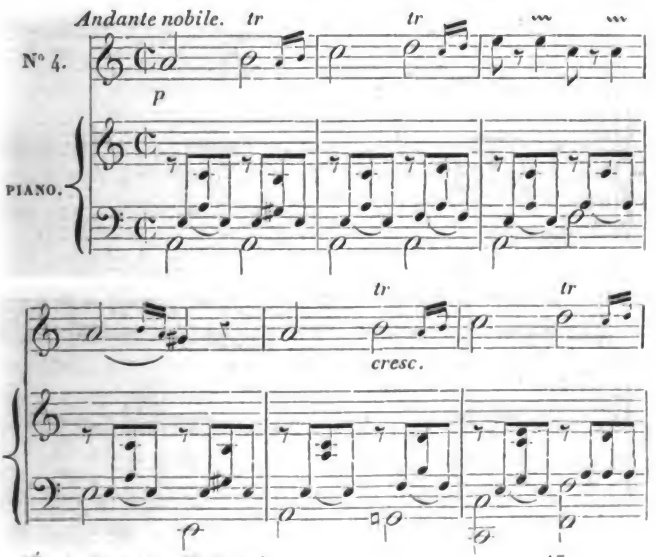
ton ou d'un demi-ton, savoir : la note sur laquelle se trouve placé le signe, et une autre que l'on suppose et qui doit être sa seconde supérieure. Ces deux notes doivent être articulées du gosier tour-à-tour et avec une certaine vitesse, sans remuer la langue ni le menton ; on n'en prend le mouvement oscillatoire que dans le gosier.

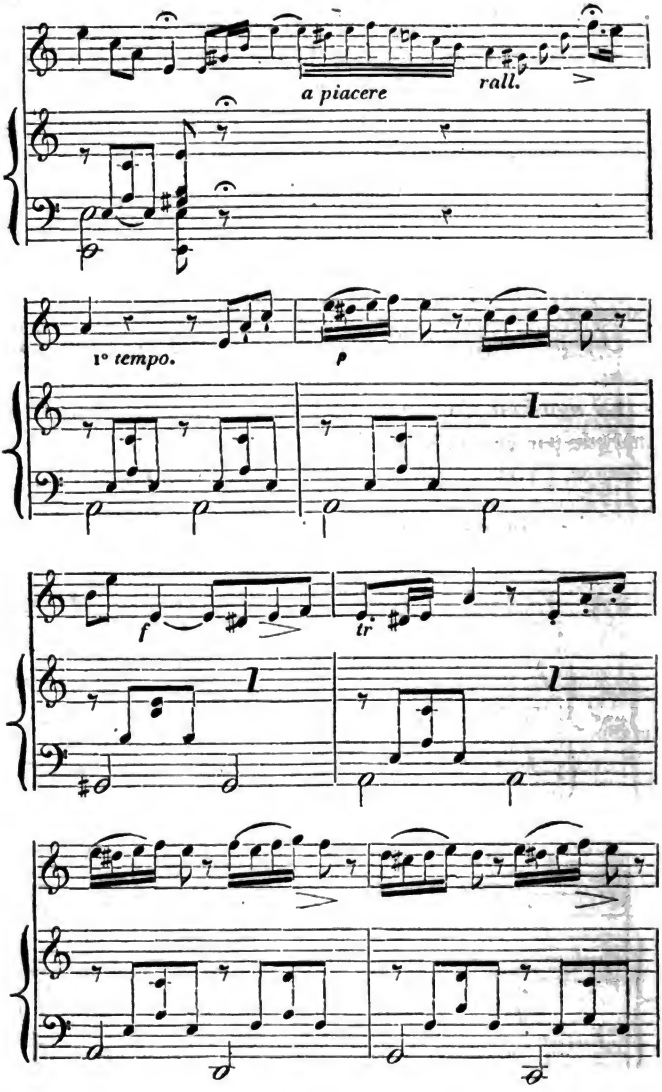
Pour exécuter convenablement le trille, il faut lier et soutenir les deux sons par lesquels on le forme : le battement de ces deux notes doit être fait sans saccades et sans efforts de poitrine.

Lorsque le trille ne s'achève point, il prend le nom de *mordant*.

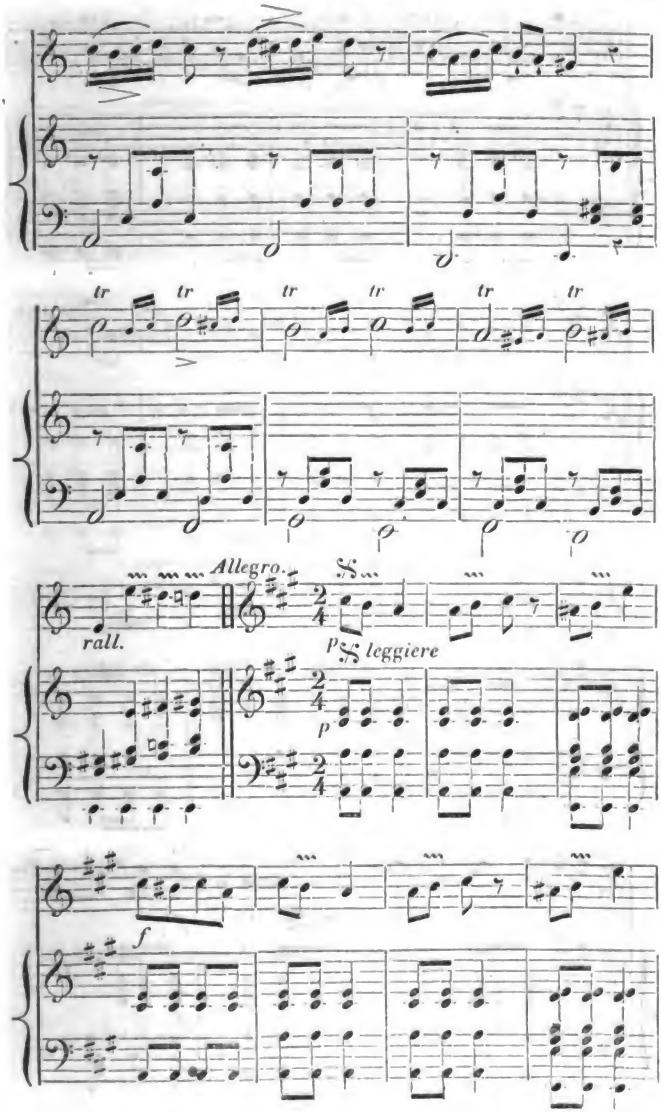
Le *mordant* n'est autre chose qu'un trille tronqué ; il se marque par ce signe ∿ dont on surmonte la note qu'il doit affecter. (Voy. 1re part., chap. XVII, ORNEMENTS DU CHANT.)

Vocalise sur les *fioritures*, le *trille* et le *mordant*.

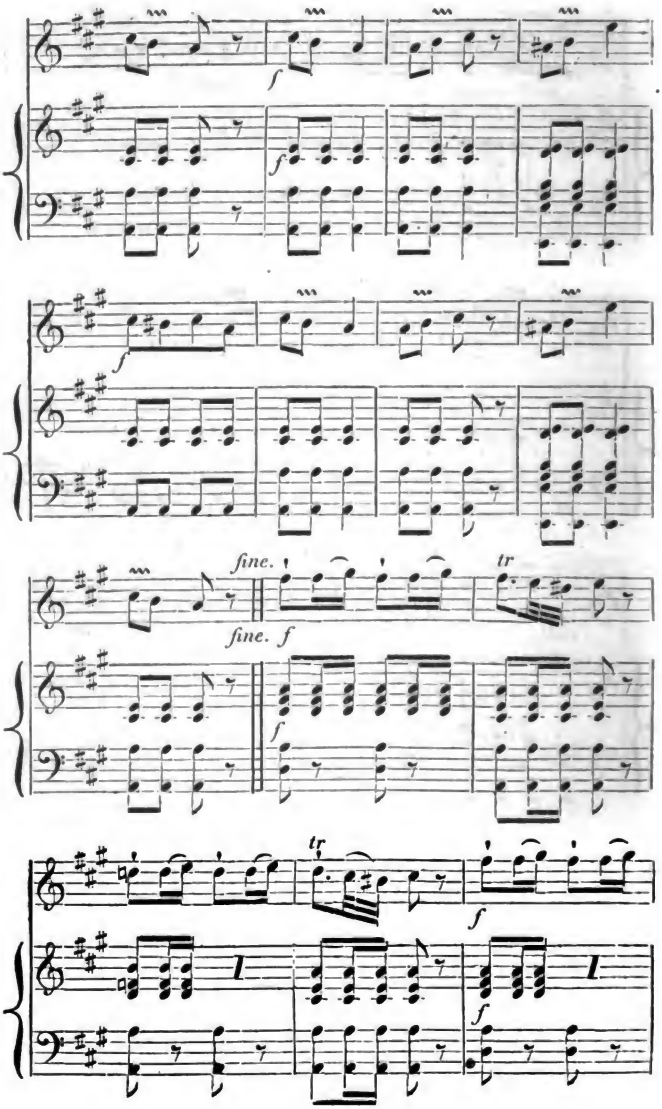




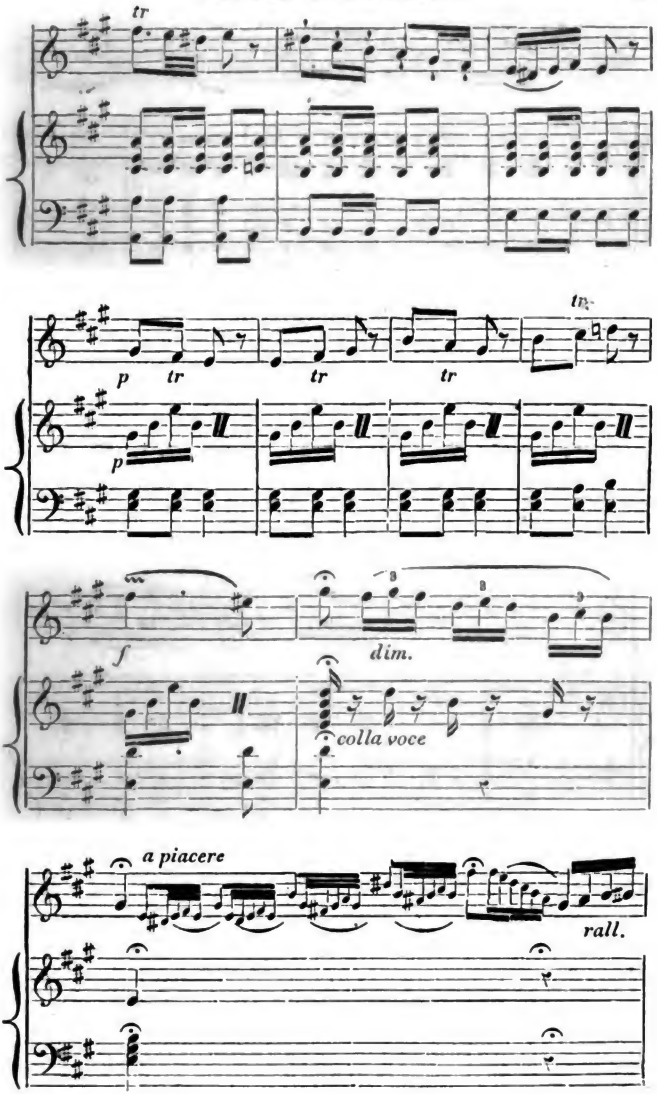
Digitized by Google



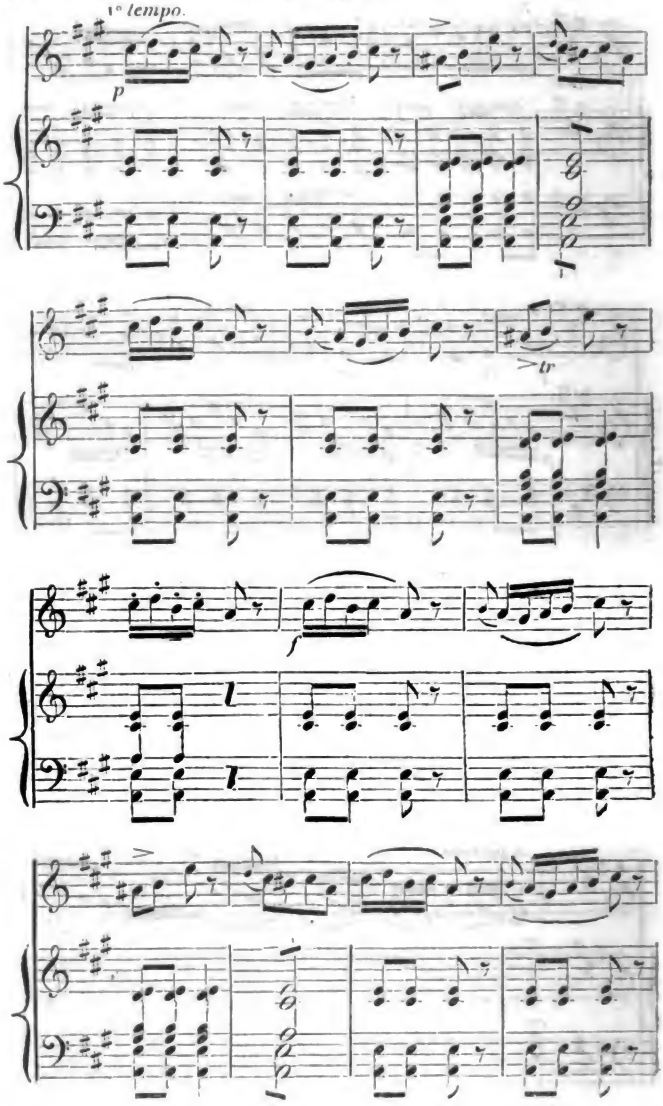
Digitized by Google



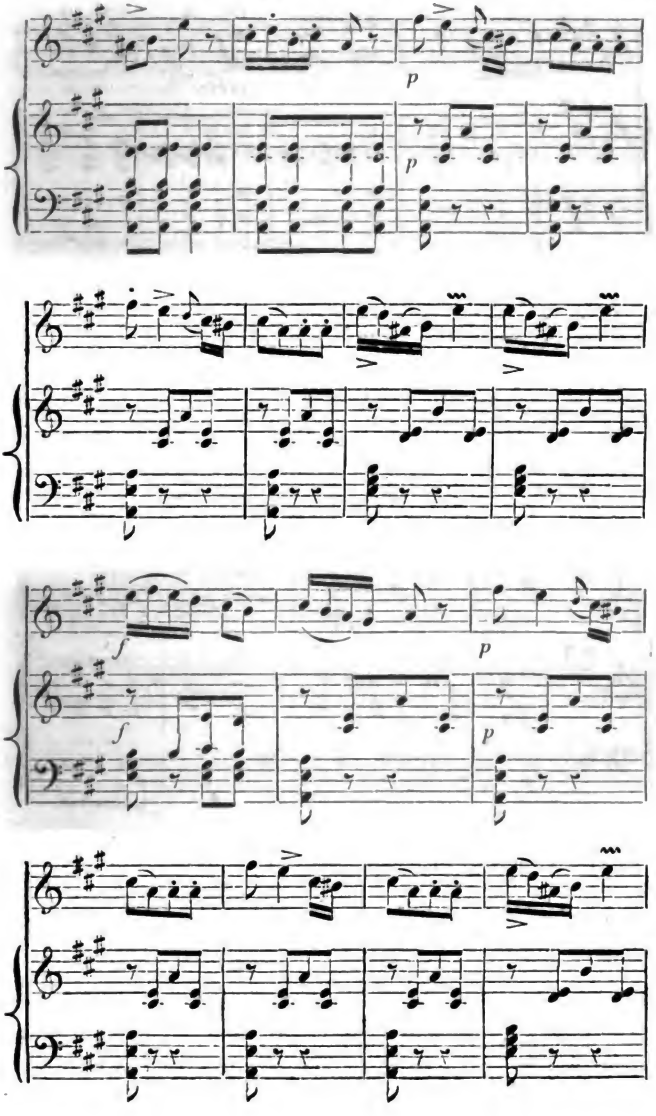
Digitized by Google



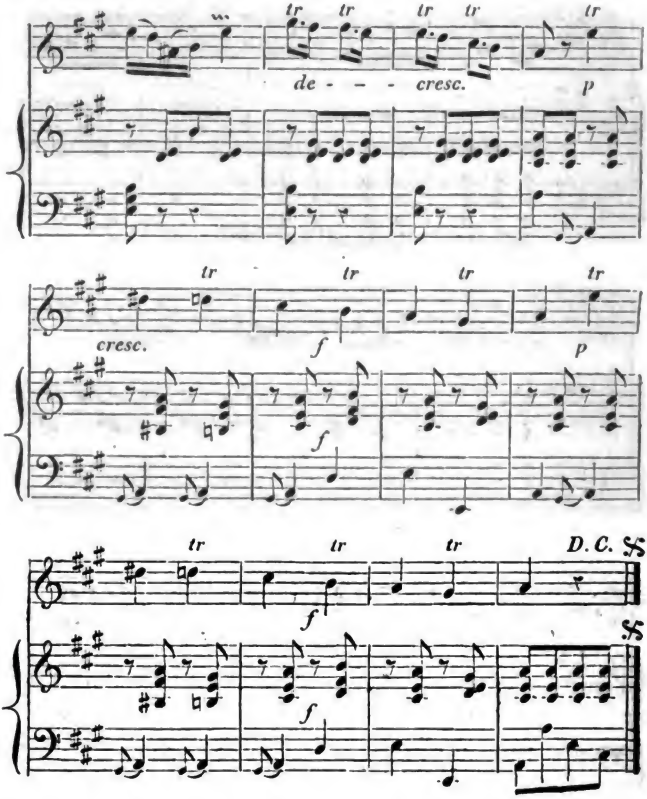
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



10. Qu'est-ce qu'une gamme chromatique ?

C'est une succession ascendante ou descendante de sons procédant par demi-tons.

[On fait des traits chromatiques de trois sons jusqu'à seize sons et plus. Il faut commencer cette étude, bien importante pour apprendre à lier les différents registres de la voix, très

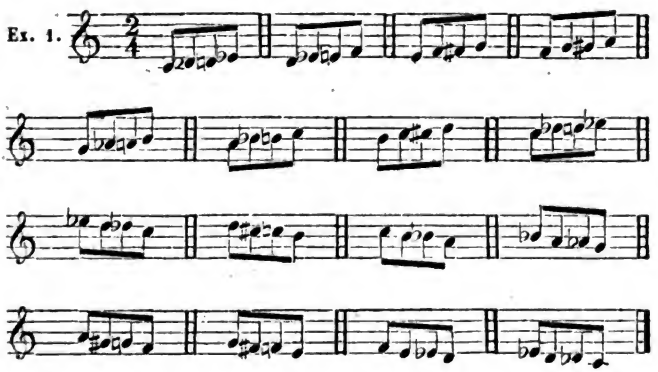
Digitized by Google

lentement et sur quelques notes seulement, en observant qu'on doit augmenter le son quand le passage chromatique monte, c'est-à-dire exécuter un crescendo, et le diminuer quand il descend, ou faire un decrescendo.

Il est indispensable de bien étudier les exercices suivants avant de passer à la vocalise spéciale qui sera donnée à la suite.

Exercice chromatique à l'intervalle de tierce.

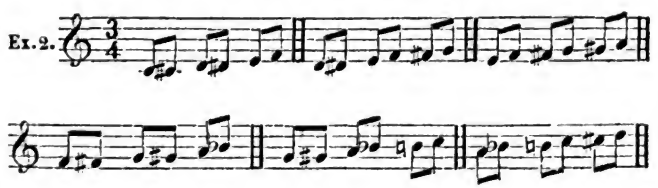
Ex. 1.



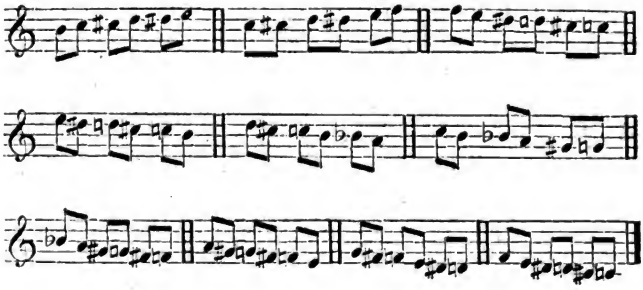
Il faut étudier l'exercice précédent, et tous ceux qui suivent, d'abord très lentement et en ne respirant qu'après chaque mesure; puis, quand on sera bien sûr des intonations, on pourra accélérer le mouvement.

Exercice chromatique à l'intervalle de quarte.

Ex. 2.

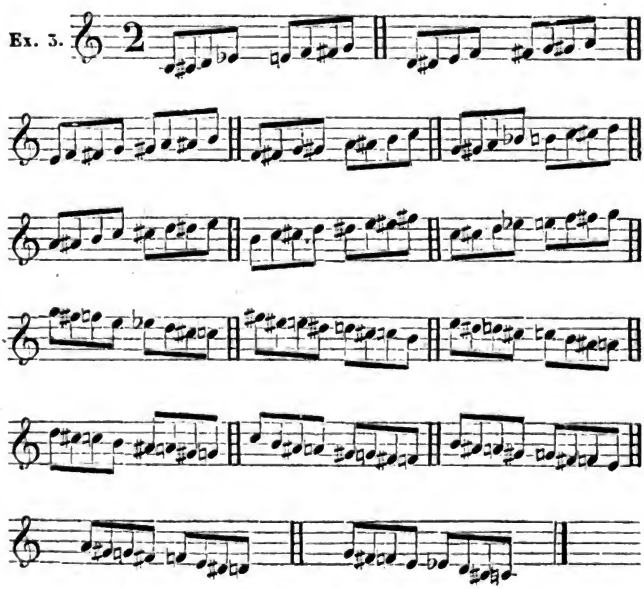


Digitized by Google



Exercice chromatique à l'intervalle de quinte.

Ex. 3.



Digitized by Google

Exercice chromatique à l'intervalle de sixte.

Ex. 4.

Exercice chromatique à l'intervalle de septième.

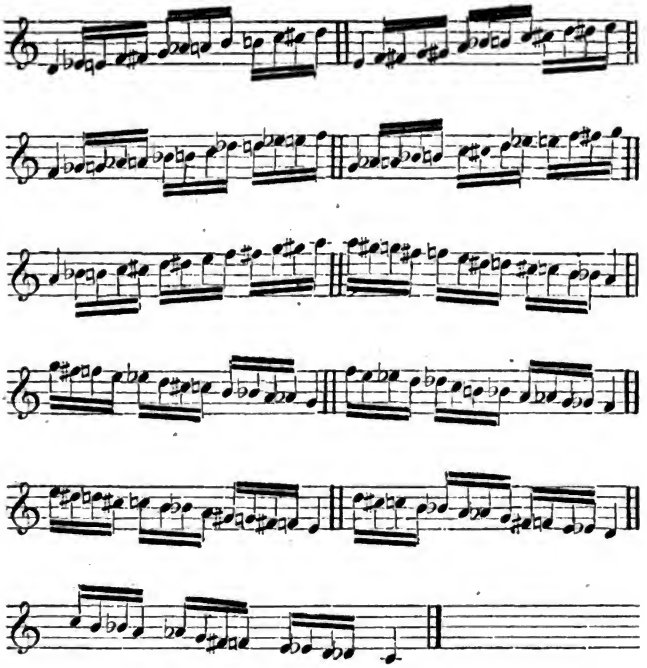
Ex. 5.

Digitized by Google

Exercice chromatique à l'intervalle d'octave.

Ex. 6.

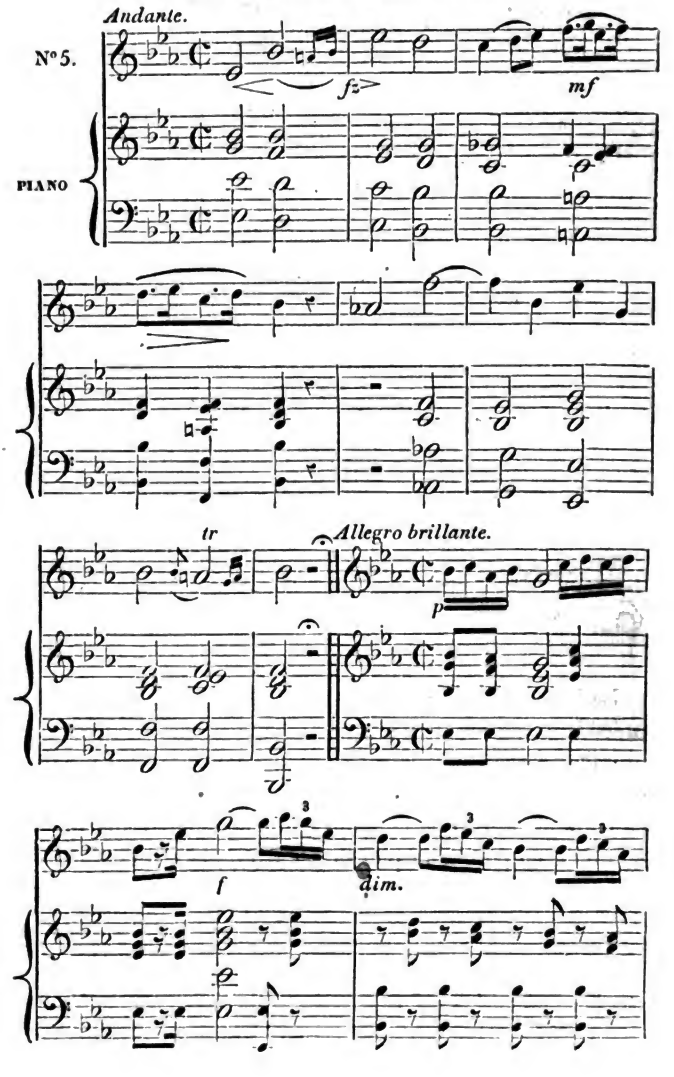
Digitized by Google



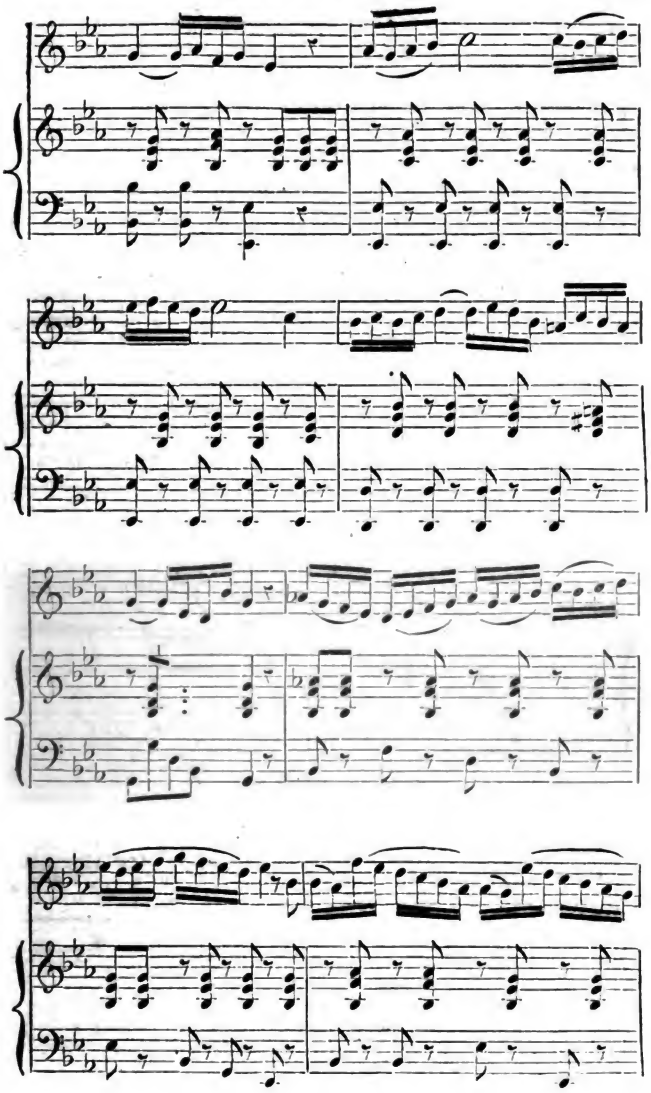
Le lecteur devra, autant que possible, étudier les exercices précédents en prenant au piano l'intonation de chacun des premiers degrés ascendants ou descendants ; car il y a quelques fractions de ces gammes chromatiques d'une telle difficulté d'intonation que le piano seul pourra aider à la vaincre, tant qu'il ne possédera point cette habitude qui ne s'acquiert que par une étude soutenue.

Digitized by Google

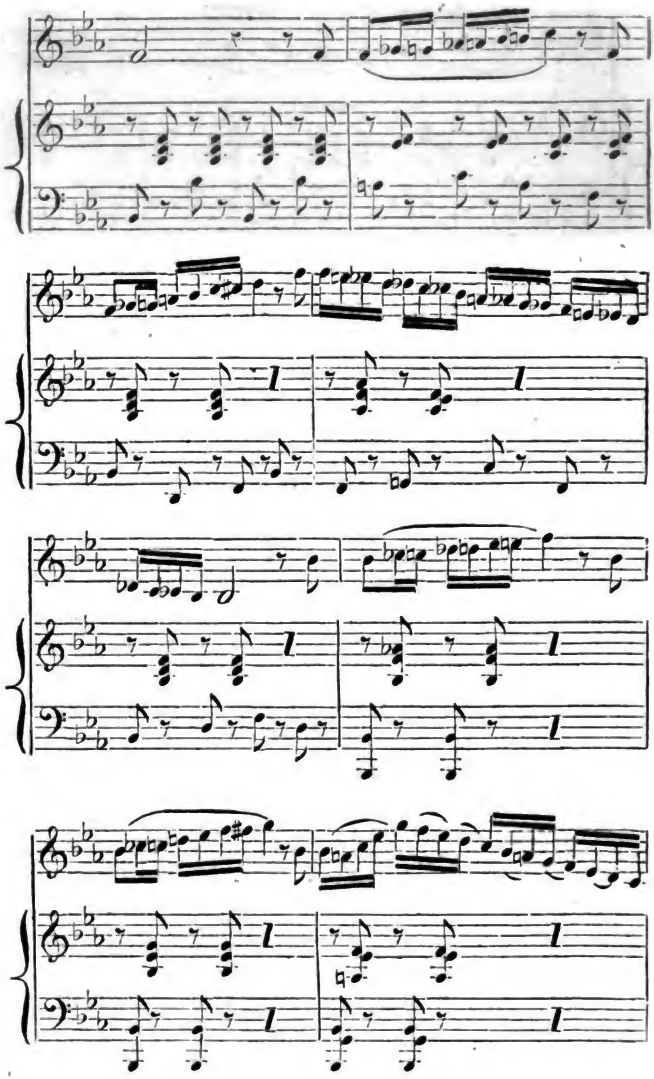
Vocalise sur les roulades et les gammes chromatiques.



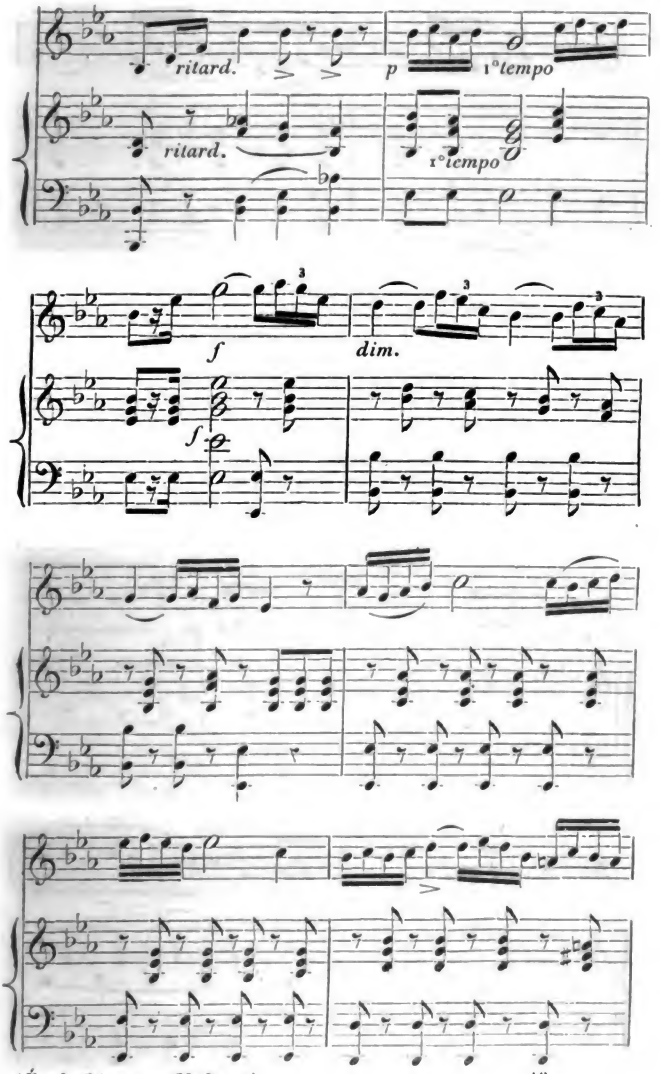
Digitized by Google



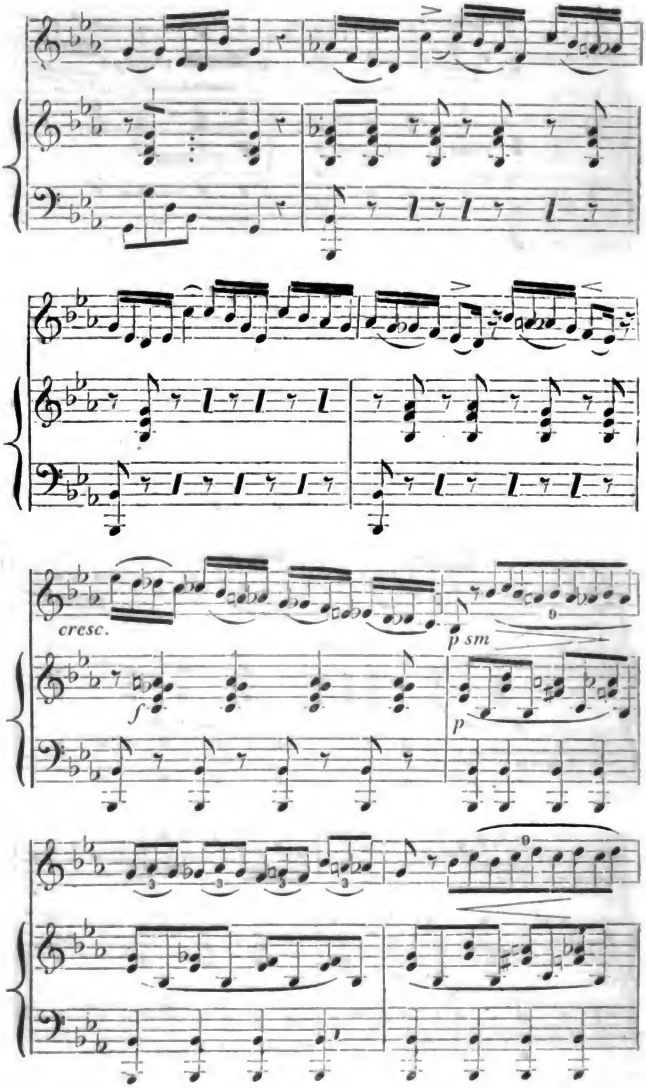
Digitized by Google



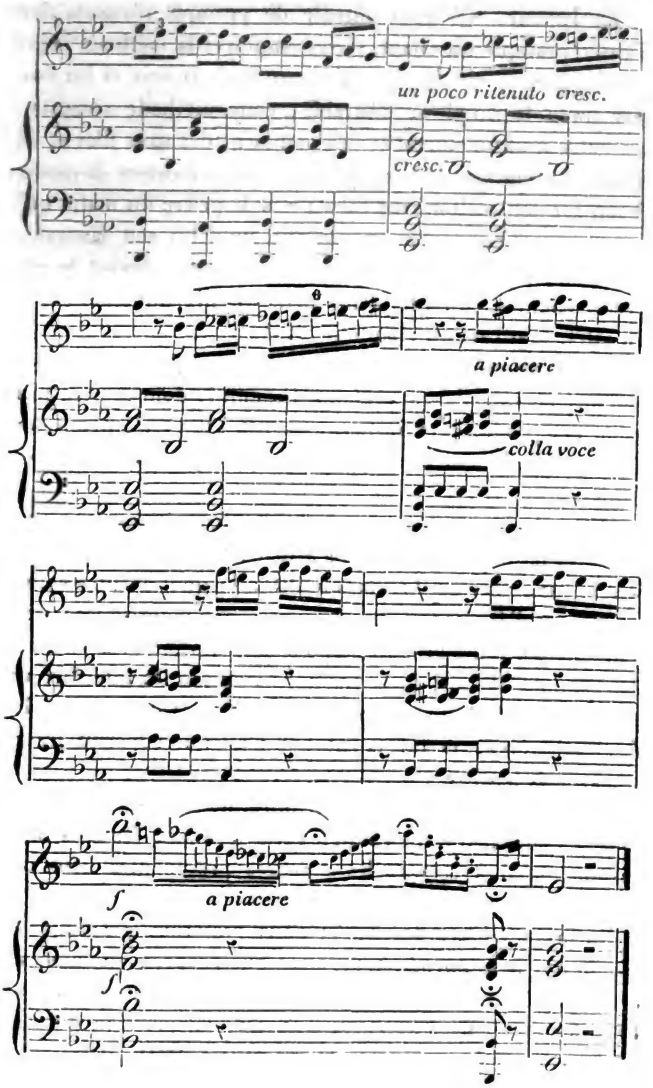
Digitized by Google



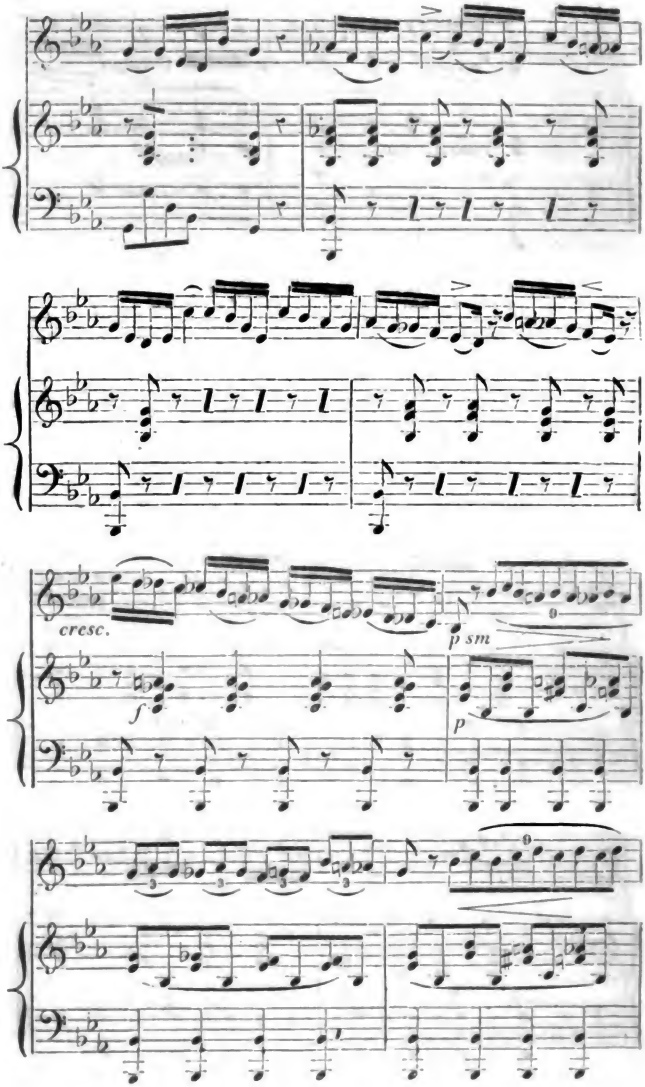
Digitized by Google



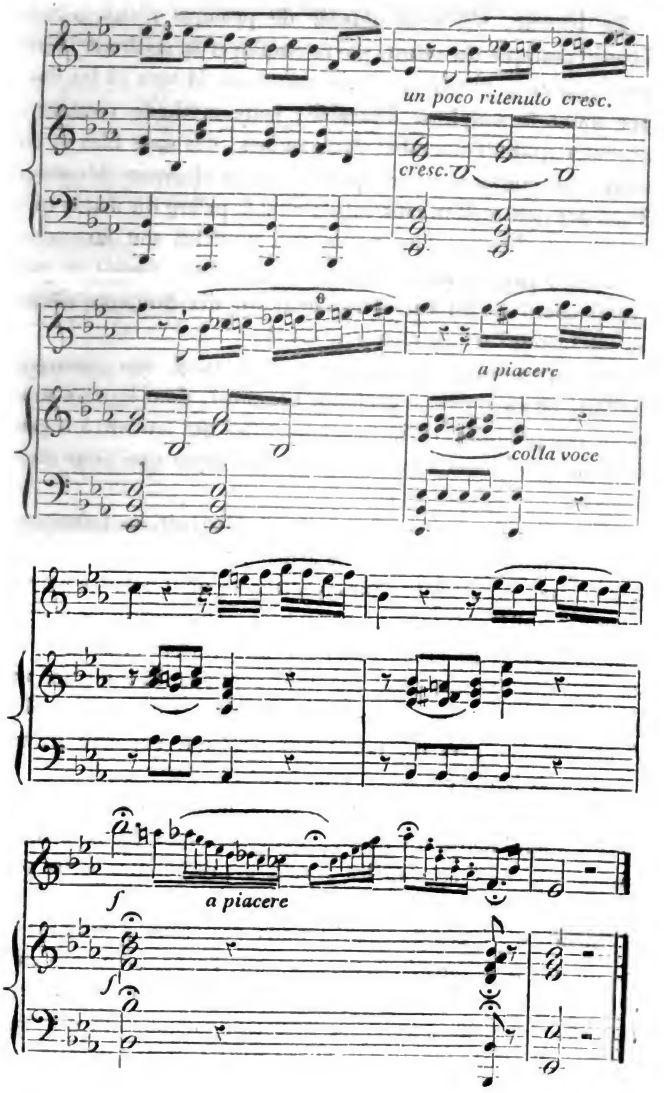
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

Le lecteur, s'il veut obtenir de prompts résultats dans l'étude pratique du chant, devra employer la méthode suivie par les grands chanteurs pour entretenir la voix et lui donner toute la souplesse désirable; cette méthode consiste à exécuter quotidiennement des gammes, des sons filés et des trilles. La gamme est le chapelet que tout chanteur dévotieux à son art doit réciter sans cesse; c'est la prière du matin qu'il adresse au dieu de l'harmonie afin qu'il lui soit favorable. Farinelli, par l'étude constante des gammes, devint le plus grand chanteur du commencement du dix-huitième siècle; en effet, tout l'art du chanteur est là.

Les virtuoses instrumentistes font aussi des gammes. Baillot, ce violoniste si profond, Paganini, dont le nom rappelle des prodiges, enfin tous les artistes qui tendent à la perfection, pratiquent constamment le précepte que nous donnons ici.

Que le lecteur qui sentira en lui les dispositions heureuses que doit posséder un chanteur-artiste s'arme d'une ferme volonté pour imiter de si bonnes traditions; qu'il délaisse courageusement l'étude de fades romances, et méprise les succès éphémères qu'elles procurent, pour faire des gammes, rien que des gammes! Ce n'est pas que nous voulions lui interdire un agréable délassement; mais les succès faciles détournent des études sévères, et un talent qui n'est que superflu n'aura jamais une haute portée.

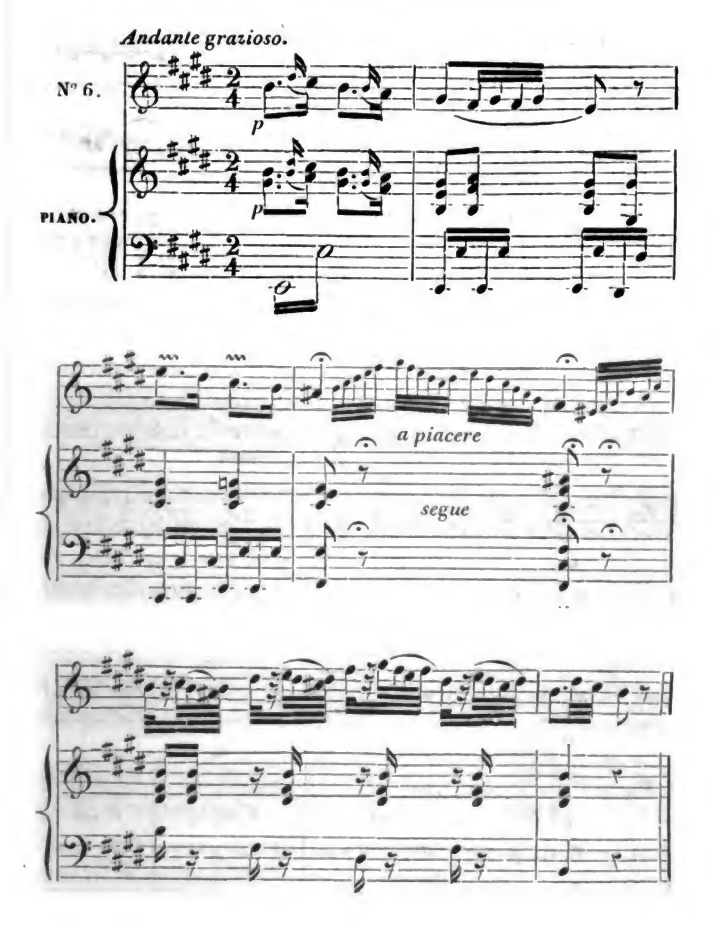
Dans la vocalise qui clot ce chapitre, nous allons reproduire tous les agréments du chant; cette dernière étude sera le résumé de tout ce que les vocalises précédentes nous ont enseigné séparément.

Encore quelques pages, et nous passerons à l'étude du *chant uni à la parole.* C'est alors que l'expression musicale aura une forme arrêtée, et que le chanteur, maître de toutes les difficultés, ne s'attachera plus qu'à l'expression du sens

Digitized by Google

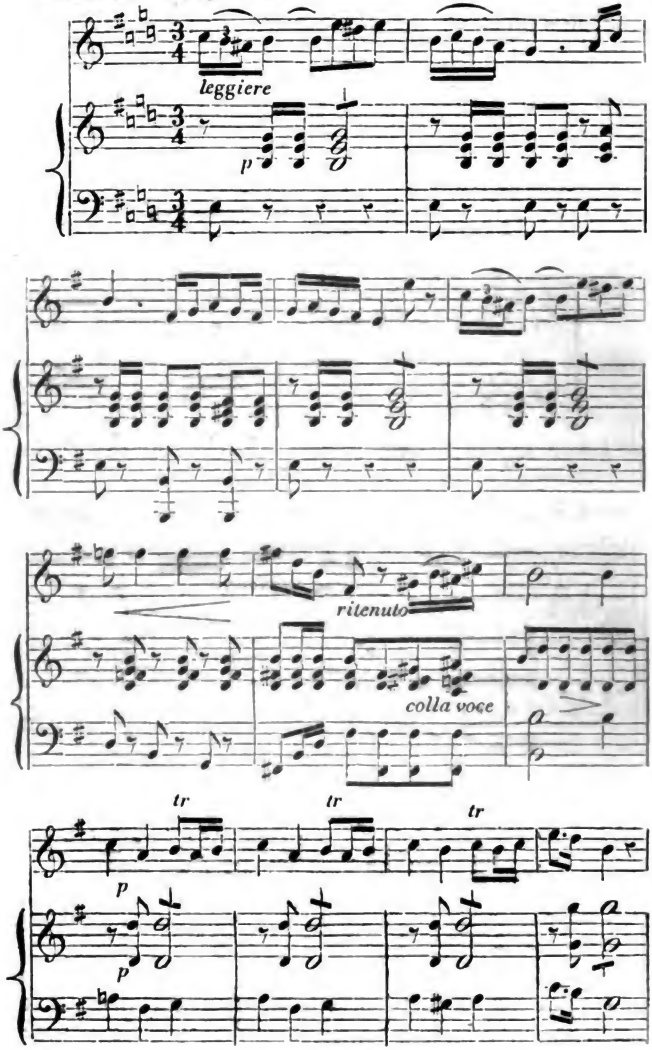
poétique, si intimement lié au sens musical, quoique lui donnant toujours un charme nouveau.

Vocalise-résumé de tous les agréments du chant.

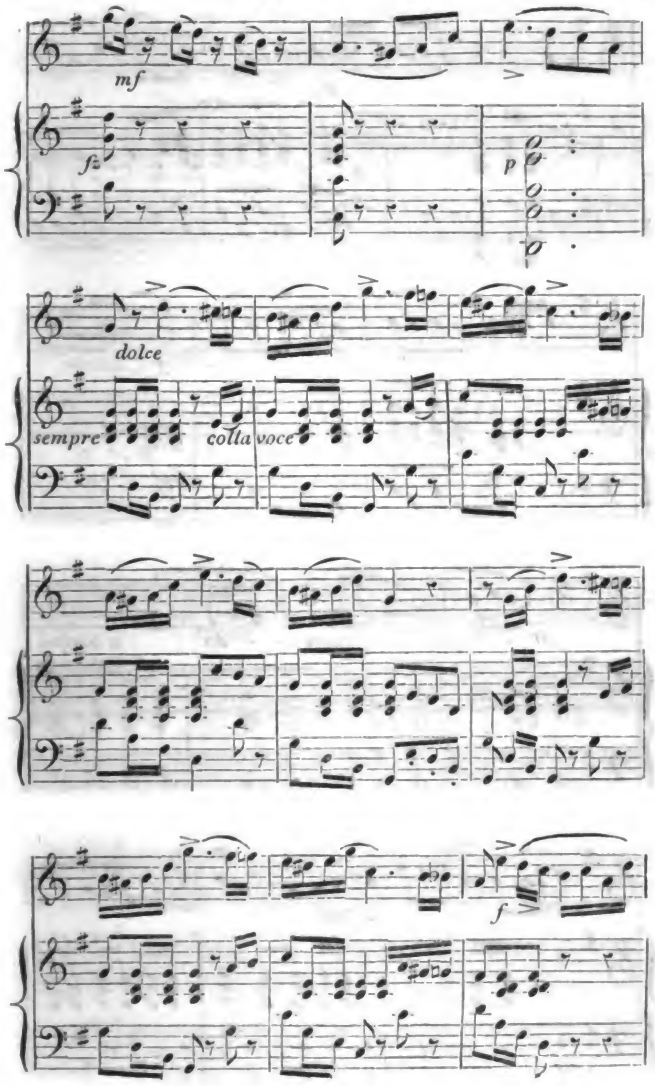


Digitized by Google

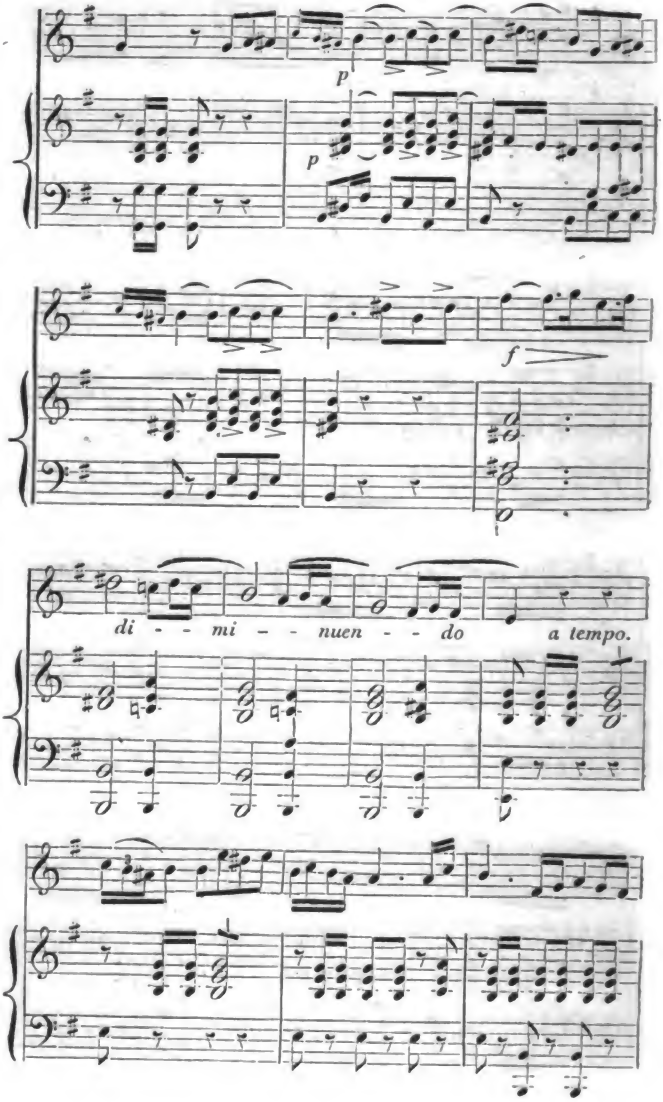
POLONAISE. — *Allegro spiritoso.*



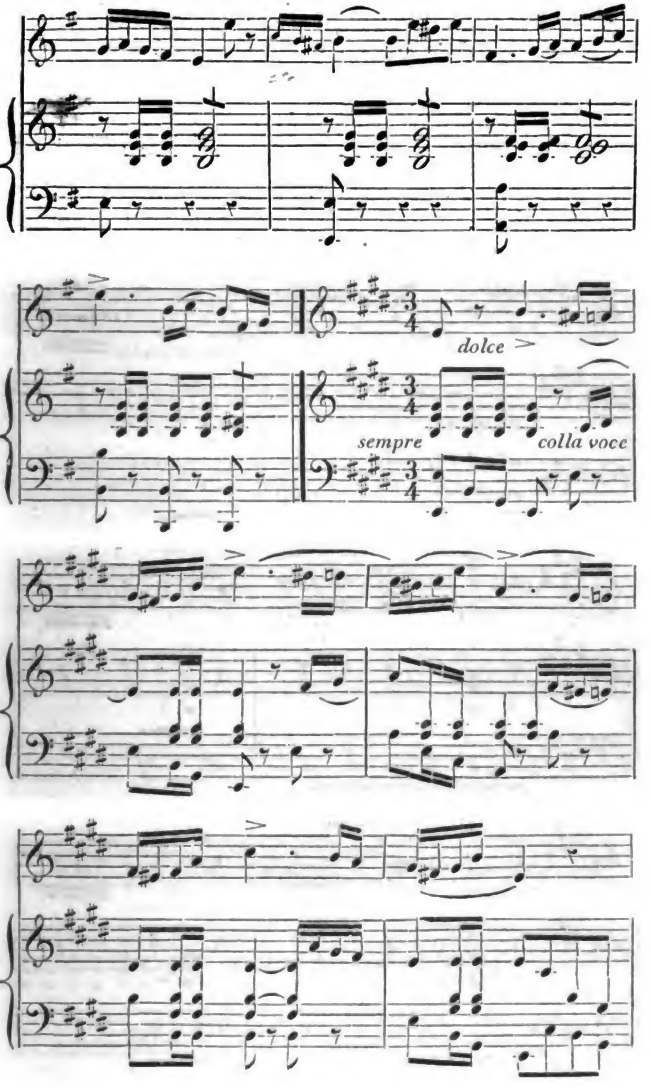
Digitized by Google



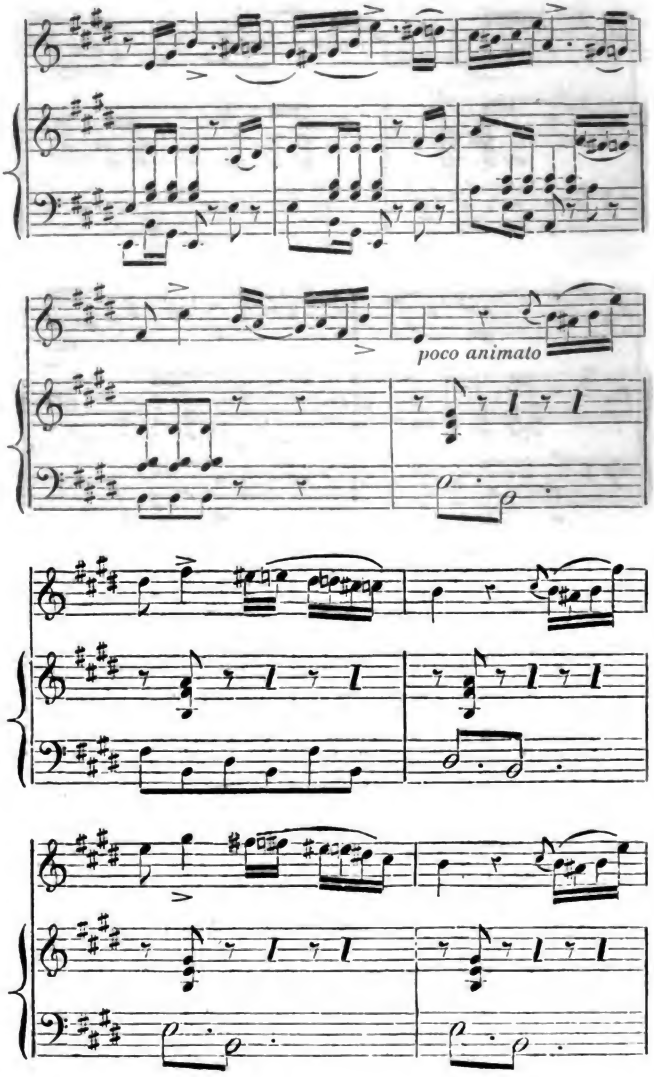
Digitized by Google



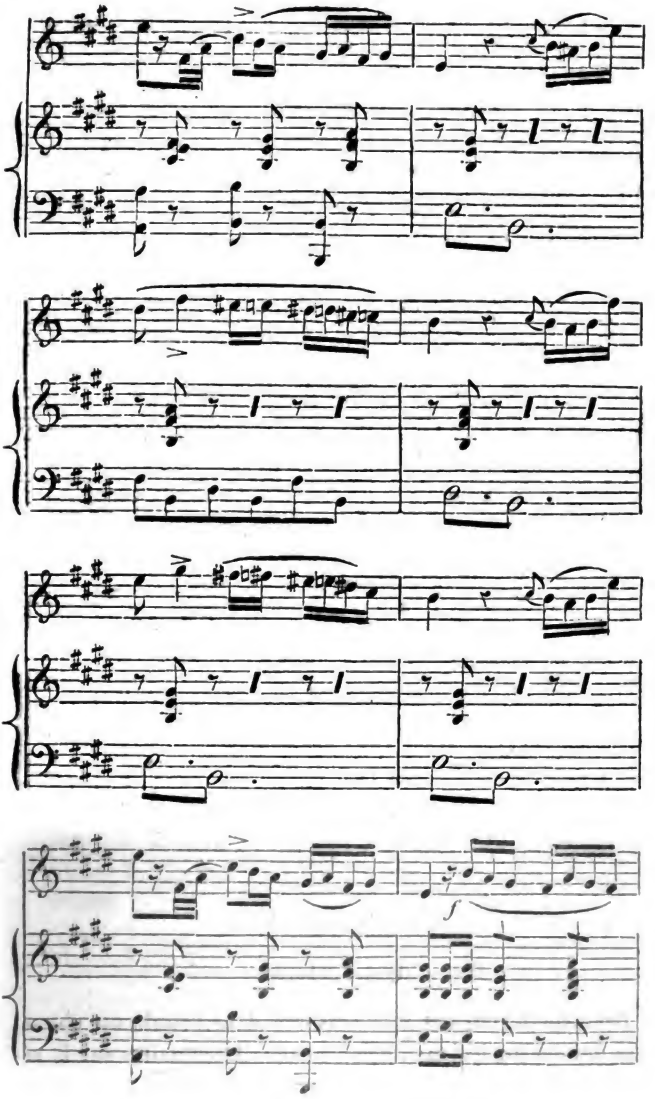
Digitized by Google



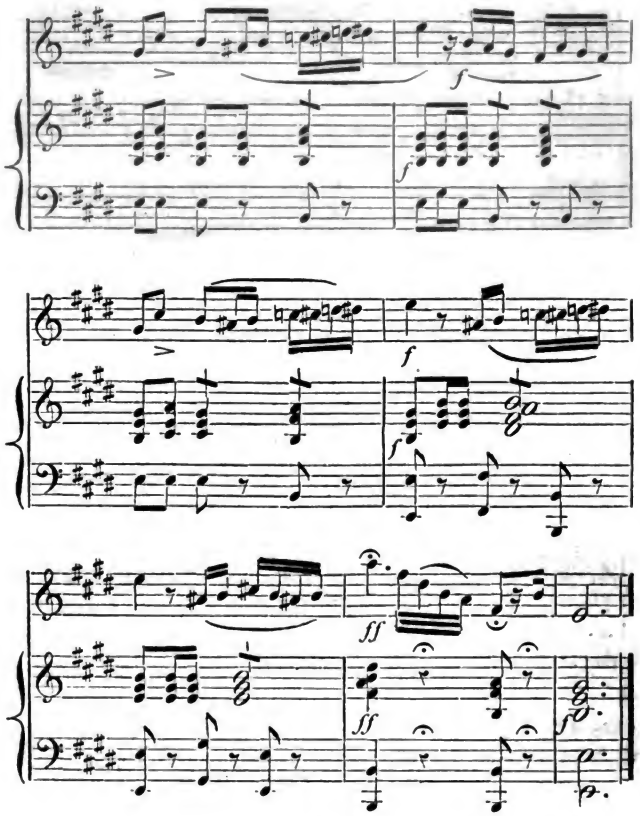
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



CHAPITRE VII.

Hygiène de la voix.

Nous ne devons pas aller plus loin dans l'étude du chant, sans donner au lecteur quelques conseils salutaires sur le ré-

Digitized by Google

gime à suivre pour la conservation de la voix, le plus beau don que l'homme ait reçu du Créateur.

Ainsi que nous l'avons dit en parlant de la mue (2e part., page 171), il est dangereux de chanter à l'approche du changement que la nature opère dans l'homme à l'époque de la puberté; aussi dès que la mue commence à se déclarer, doit-on s'abstenir entièrement de le faire : il faut même rester plus de six mois sans articuler aucun son musical.

Après la mue, les voix d'enfants mâles qui étaient hautes deviennent des ténors, celles qui étaient basses deviennent des concordants ou des basses tailles; les voix de jeunes filles, qui étaient hautes, gagnent encore quelques notes élevées, et celles qui étaient des mezzo-sopranos deviennent des contraltos et gagnent quelques notes basses : il y a des voix de femmes, cependant, qui restent dans leur premier état; mais elles acquièrent plus de sonorité et de force. En général les voix humaines ne sont bien posées, et n'ont acquis leur dernier état de perfection possible, qu'un an ou deux après l'état transitoire de la mue, à l'époque enfin où la constitution physique est arrivée à son dernier accroissement. Dès lors la voix suit la marche progressive de l'individu; si elle a eu son adolescence, elle a son âge viril. Puis vient son âge caduc, et le chanteur perd la fraîcheur de son organe; l'absence des dents, si nécessaire à la prononciation et à la pureté du son, le prive de cette souplesse qui le faisait briller autrefois; enfin, le chanteur a vécu.....

Celui que la nature a doué d'une voix flexible et sonore s'expose à la perdre par sa propre faute s'il n'est attentif à éviter toute espèce d'excès : passer les nuits, chanter en plein air, le soir surtout, écrire habituellement courbé, enfin faire abus des liqueurs spiritueuses et des plaisirs physiques, ou chanter dans des salles trop sonores qui exigent de forcer l'organe pour être entendu, toutes ces imprudences peuvent briser

Digitized by Google

le plus bel instrument vocal. Le changement subit du froid au chaud, le froid aux pieds surtout, sont aussi mortels pour le chanteur, et plus d'un virtuose a perdu sa voix à la suite d'un simple enrouement.

Mais si la faculté d'un organe aussi puissant que la voix peut vous être retirée, il est aussi des moyens de conserver cet organe, et de le développer même en renforçant ses qualités naturelles, ou même en lui en donnant de factices. Par une étude bien dirigée, on parviendra également, avec le temps, à corriger certains vices trop fréquents, tels que la mauvaise prononciation, le grasseyement, et l'affreuse habitude de chanter du nez, le pire de tous les défauts. Le séjour dans un pays d'une température douce, une nourriture saine et prise avec régularité, le lait clarifié, enfin l'usage de boissons pectorales, qui donnent de l'élasticité au larynx, voilà pour le régime de la vie animale. Mais il est une autre hygiène que nous devons prescrire au lecteur, c'est l'audition des grands chanteurs, c'est leur fréquentation, c'est l'influence morale de leurs conseils que tout artiste qui aime son art doit rechercher; car une voix non cultivée, fût-elle aussi belle que celle de Grisi, aussi douce que celle de Cinti-Damoreau, aussi poignante que celle de Rubini, laissera froid celui qui l'entendra, si elle manque de ce goût, de cette pureté, de cette expression qui donnent au chanteur-artiste une puissance morale dont le pouvoir magique peut, à son gré, exciter l'enthousiasme d'un public en délire ou lui faire répandre de douces larmes. Est-il une éloquence plus persuasive que la sienne? Si l'orateur populaire sait exciter les passions du forum, le grand chanteur règne en maître au théâtre, et ses discours mélodieux n'inspirent jamais que des sentiments élevés, que des pensées d'amour et de paix à ceux qui les ont applaudis!

Digitized by Google

CHAPITRE VIII.

Du Chant uni à la parole.

Le lecteur, en solfiant et vocalisant les exercices des précédents chapitres, avait déjà, à son insu, uni le chant à la parole, mais d'une manière informe et sans attrait. Maintenant qu'il a vocalisé avec persévérance, que, maître des intonations les plus difficiles, il possède en outre l'exécution des ornements du chant les plus brillants, il doit éprouver le besoin d'appliquer tout ce qu'il a étudié à l'exécution d'une musique où le chant, inspiré par la poésie et se dessinant plus largement, peut produire sur l'auditeur tout l'effet de sa puissante magie. Pour parvenir avec succès au but que le lecteur se propose, il doit: 1° connaître la prosodie de la langue française; 2° être arrêté sur le caractère des différents morceaux destinés au chant uni à la parole, depuis la simple romance jusqu'au morceau d'ensemble grandiose; 3° enfin, comprendre la formation des phrases musicales et leur filiation entre elles, afin de lier avec goût, justesse et expression la mélodie à la poésie.]

1. Qu'est-ce que la *prosodie?*

C'est la division des mots en syllabes longues ou brèves, afin de donner au langage une expression imitative des sensations qu'on éprouve, soit en récitant de la prose, soit en déclamant ou chantant une poésie quelconque.

[Sans avoir absolument une prosodie aussi scandée que les langues grecque et latine, la langue française a, s'il est permis de s'exprimer ainsi, une prosodie conventionnelle à l'obser-

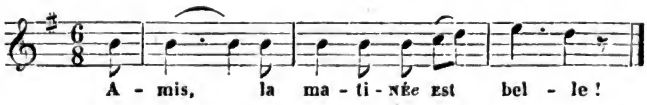
Digitized by Google

vation de laquelle le chanteur doit apporter beaucoup de soins.

Les vers les plus beaux, mal prosodiés, perdent tout leur effet sur celui qui les écoute ; le sens d'une phrase dépend souvent d'un seul mot, et, si le chanteur ne donne pas à ce *mot* le degré d'expression ou d'accent convenable, il devient obscur et n'est plus qu'un brillant rossignol musicien, mais non pas un chanteur déclamateur et naturel; non qu'on avance ici qu'il faille qu'un chanteur sacrifie l'art musical tout entier à l'expression de la parole, mais il doit tempérer l'un par l'autre en cherchant à être vrai avant tout.

Les mots de la langue française sont composés de syllabes longues ou ouvertes, de syllabes fermées, et de syllabes muettes ou brèves. Ainsi les mots *père mère frère*, etc., ont leur première syllabe longue et leur seconde syllabe muette, c'est-à-dire que, dans ces mots et leurs synonimes en résonnance, la dernière lettre est presque nulle à l'audition et que l'oreille ne les perçoit que comme s'ils étaient écrits ainsi *pèr*, *mèr*, *frèr*, etc.

Quand l'*e* muet, ou toute syllabe terminée par cette voyelle, précède un mot commençant par une autre voyelle, il est tout-à-fait supprimé en lisant ou en chantant; il y a alors élision, et le compositeur ne met qu'une seule note pour ces deux syllabes dont l'une ne se prononce point. Exemple :



AUBER. — *La Muette de Portici.*

Remarquez que l'élision a lieu sur la syllabe *née*, troisième note de la seconde mesure, et que l'auteur n'a placé qu'une seule note sur cette syllabe, parce que, comme nous venons de le dire, cette syllabe muette est suivie d'un mot commençant par une autre voyelle.

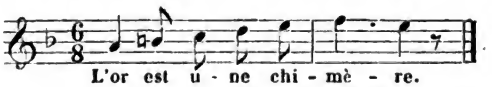
Digitized by Google

Cependant le compositeur ne fait l'élision que par exception, lorsque la syllabe muette est à la fin d'un vers et que le vers suivant commence par une voyelle.]

2. Sur quelle syllabe le chanteur doit-il poser l'accent expressif?

C'est toujours sur la syllabe ouverte du mot principal, ou régime du vers, que le chanteur doit appuyer davantage.

[Les compositeurs émérites disposent toujours la mélodie de manière à ce que la *bonne note* de la phrase musicale, comme l'appelait Grétry avec tant de justesse, soit placée sur le mot essentiel de la phrase poétique. Exemple :



MEYERBEER, *Robert-le-Diable.*

Remarquez que l'accent musical est placé sur la syllabe *ère,* première note de la seconde mesure de cet exemple.]

3. Comment distingue-t-on les rimes des vers français?

En rimes masculines et féminines.

[Ainsi les vers dont le dernier mot est terminé par une des voyelles *a, e, i, o, u,* ou par une des finales *al, el, il, ol, an, in, on, un, ap, op, ar, er, ir, or, ur, as, es, is, os, us, at, et, it, ot, ut, ux,* etc., sont des vers masculins.

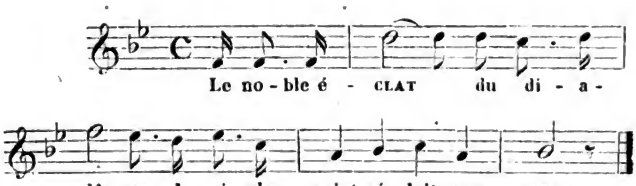
Ceux terminés par un *e* muet, soit seul, comme dans les mots *père*, *mère*, soit suivi d'un *s*, comme dans les *pères*, les *mères*, soit suivi des lettres *nt*, comme dans les troisiè-

Digitized by Google

mes personnes des verbes : ils *aimENT*, ils *rendENT*, par exemple, sont des vers féminins.

D'après l'examen réfléchi des mots qui ont pour dernière syllabe les terminaisons précédentes ou leur synonymes, le lecteur remarquera que les syllabes fermées sont masculines et les syllabes ouvertes féminines.

Les compositeurs ne placent jamais une note longue à la fin du vers lorsque la dernière syllabe est fermée, mais ils le font sur une syllabe semblable quand elle se trouve dans le courant du vers. Exemple :



BOÏELDIEU, *Le Chaperon rouge*.

Quoique la dernière note de cet exemple soit une longue, le chanteur n'est pas astreint à lui donner toute la durée d'une blanche, surtout si l'auteur ne l'a fait suivre, comme ici, que d'un silence d'une petite valeur, le sens de la phrase poétique et musicale étant alors compris, quelle que soit la valeur de la note posée sur le mot *cœur* qui termine le début de la romance du *Chaperon*, citée plus haut. En général, le chanteur doit, dans toute musique où les silences écrits sont rares, profiter, pour respirer, des repos sur les syllabes fermées, en prenant aux notes longues, sur lesquelles ces mêmes syllabes sont placées, une partie de leur durée. C'est au bon goût, fruit de l'étude et d'un travail réfléchi, que le chanteur devra l'observation de ce précepte qui lui évitera une fatigue pénible en lui donnant plus d'aisance et de grâce en chantant.

Digitized by Google

Le chanteur devra aussi éviter avec soin de *parler* certains mots à effet plutôt que de les *chanter*, comme le pratiquent souvent des artistes plus avides des bravos de la foule que de l'estime des hommes de goût.

Pour parvenir à bien prononcer les mots et à savoir leur donner une expression juste et exempte d'affectation, il est essentiel que le chanteur s'exerce à lire à haute voix les paroles qu'il devra chanter plus tard. En France, surtout, le public a peu d'estime pour un chanteur qui prononce mal : il veut de la vérité, même dans les fictions poétiques, et le chanteur qui n'est que vocalisateur a beaucoup de peine à captiver l'attention de la foule encore peu musicienne.

Sans une bonne prosodie, point de succès véritables, ni pour le compositeur, ni pour le chanteur.

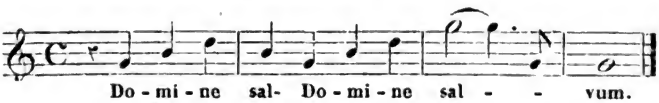
Certains chanteurs ont la mauvaise habitude de couper les mots en deux, ce qui donne aux phrases une expression inintelligible et quelquefois grotesque.

La plupart des poètes, quand ils écrivent plusieurs couplets destinés à un même air, ne prennent pas la peine de rhythmer *syllabe* par *syllabe* leur second et troisième couplets sur le premier. Cette négligence, quand le compositeur n'a pas pris le soin de renoter chaque couplet, entraîne après elle bien des fautes de prosodie. Un chanteur doit être en état de réparer l'omission souvent faite par le compositeur. La seule règle à suivre, dans ce cas, consiste à ne jamais couper les syllabes des mots, afin d'être vrai en ne faussant pas le sens, et à savoir distinguer les syllabes longues et brèves et les élisions poétiques. Un travail peu long donnera les connaissances nécessaires pour parvenir à bien prosodier.

Nous avons entendu, dans un concert spirituel de province, un chanteur-compositeur chanter un *Domine salvum fac Regem* de sa composition, et comme il ne savait pas le

Digitized by Google

latin, ce qui ne devait pourtant pas le priver d'avoir du goût, il avait prosodié ainsi la phrase suivante :



ce qui excita l'hilarité de quelques gens instruits qui se trouvaient là.

Nous pourrions citer des exemples de fautes de prosodie plus grossières encore, faites dans leur langue maternelle par certains auteurs contemporains, mais ce chapitre n'est pas une revue critique, et nous laissons à l'intelligence du lecteur le soin d'éviter tout ce qui peut porter atteinte à la vérité et au bon goût.]

CHAPITRE IX.

Différents caractères de morceaux de musique destinés au chant uni à la parole.

1. En combien de genres divise-t-on les morceaux de musique destinés au chant uni à la parole ?

En trois genres : *religieux*, *scénique* et de *salon*.

[La musique religieuse, étant la plus ancienne de l'art et la plus noble par sa destination élevée, doit occuper le premier rang dans la hiérarchie musicale. Son exécution demande plus de pureté que d'expression de la part du chanteur, et tout accent passionné doit être sévèrement prohibé par lui quand il l'exécute. En effet, la prière adressée au Créateur étant l'élan d'un cœur contrit ou reconnaissant, le chanteur ne doit pas chercher à faire briller ses moyens quand il chante à l'église.

Digitized by Google

L'introduction des orchestres dans nos temples contribua, dans les temps modernes, à altérer le genre religieux en y substituant le genre dramatique ; c'est une erreur que les plus grands maîtres ont commise.]

2. Quels sont les différents morceaux destinés au chant sacré ?

Ce sont les *messes*, les *oratorios*, assemblages de scènes religieuses tirées de la Bible ou de l'Évangile, les *psaumes*, les *motets*, les *hymnes*, les *litanies*, etc.

[Le plus grand maître de musique religieuse, celui qui a été le créateur du vrai style sacré, fut Palestrina, maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, à Rome, en 1568.

La pureté de son style, la noblesse de ses compositions ont acquis à son nom une réputation impérissable. Nous donnerons, dans le chapitre qui clot cette deuxième partie, un morceau de ce grand maître.

Le genre scénique, le plus en faveur de nos jours, est divisé en plusieurs parties. Toute espèce de musique est de son domaine, tous les effets de l'art musical peuvent et doivent concourir à son effet. Lié intimement au drame lyrique, qu'il doit colorer en développant et embellissant ses situations variées comme celles de la vie humaine que le drame représente, il est quelquefois religieux, comme dans certaines parties de *Robert-le-Diable*, par exemple.]

3. Quels sont les noms et le caractère particulier de tous les morceaux destinés au chant scénique ou dramatique ?

Le *récitatif*, la *romance*, la *cavatine*, l'*air*, le *duo*,

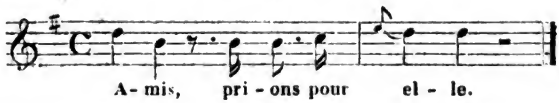
Digitized by Google

le *trio*, le *quatuor*, le *quintette*, le *sextuor*, etc., et enfin le *morceau d'ensemble*.

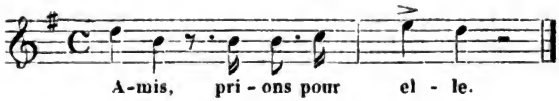
[Le récitatif est *débité* ou *simple*, quelquefois il est *obligé* ou *mesuré*.

Le récitatif *débité* doit être déclamé par le chanteur et à peine chanté par lui. Quand la phrase du récitatif se termine sur une syllabe ouverte ou féminine, le chanteur d'après la méthode italienne introduite en France par le bon goût depuis plusieurs années, fait une appoggiature sur l'avant-dernière note de la phrase ; cette appoggiature n'est pas toujours notée par le compositeur, et c'est au chanteur à l'ajouter. Elle se fait toujours sur le degré de seconde supérieure à la dernière note.

Exemple écrit où l'appoggiature n'est pas indiquée :



Même exemple où l'appoggiature est écrite en notes réelles.



Le chanteur, devant déclamer le récitatif *simple*, peut, à son gré, rester sur telle ou telle note plus ou moins long-temps, suivant l'expression qu'exigent les paroles qu'il déclame.

Le récitatif mesuré est plus accentué que le récitatif simple, et est entrecoupé de mélodies épisodiques qui produisent toujours un effet de contraste très heureux ; quelquefois l'auteur ne donne qu'une ou deux mesures au récitatif obligé, d'autres fois il s'écrit plus long.

Digitized by Google

Le chanteur doit avoir bien soin de trancher d'une manière sensible ces deux genres de récitatif *débité* ou *obligé*, afin de les faire ressortir l'un par l'autre, le premier par la vérité déclamatoire, et le second par le charme mélodique qui lui est propre.

Le récitatif s'emploie quelquefois dans les oratorios, quelquefois aussi dans la musique de salon; mais c'est plutôt au théâtre qu'il occupe sa véritable place, parce que le poète s'en sert pour expliquer au spectateur les choses essentielles à l'intelligence de l'action qui se développe devant lui. A l'église, il est privé d'intérêt, parce que la langue latine n'est pas comprise des fidèles en général; au salon, il est rarement essentiel.

Il y a des compositions instrumentales qui offrent par fois des phrases dans le style du récitatif; mais alors la partie principale, à laquelle ces récits sont destinés, fait plutôt un point d'orgue mesuré qu'un véritable récitatif.]

5. Quels sont les autres caractères des différents morceaux destinés au théâtre lyrique, et quelle est l'expression la plus convenable à donner à chacun d'eux?

Ils varient suivant le genre de ces morceaux.

La romance doit être chantée simplement; les fioritures lui ôtent la naïveté qui doit être sa seule parure. Pourtant, quand une romance a plusieurs couplets, quelques appoggiatures, quelques trilles, des grouppetti, un point d'orgue élégant, etc., peuvent être introduits, quand c'est un goût épuré qui les indique au chanteur.

La cavatine et l'air sont dans les mêmes conditions que la romance.

Le duo, quand il n'est pas écrit à voix égales, est le mor-

Digitized by Google

ceau le plus agréable à chanter sous le rapport de l'effet musical. Un chanteur homme d'espit sait, dès que son partner a articulé quelques mesures du duo qu'ils chantent ensemble, quel degré de force ou de faiblesse il doit donner à sa voix pour la marier convenablement avec la sienne, sans accaparer pour lui seul tout l'effet du morceau, si la nature ou des études plus sérieuses l'ont rendu supérieur à son collègue.

Le trio, le quatuor, le quintette et le sextuor n'offrent rien de particulier, sinon que le chanteur, s'il n'exécute pas un passage qui soit la mélodie principale de l'un de ces différents morceaux, doit ménager sa voix afin de laisser dominer celle qui exécute cette mélodie. Dans les morceaux d'ensemble ou les finals, dont l'effet est si puissant sur le spectateur, parce que la situation dramatique y appelle à son secours tout le luxe des voix et de l'orchestre, le chanteur doit savoir rester aussi dans les limites de la partie qu'il est chargé d'exécuter ; il n'y a qu'une médiocrité maladroite qui, comme la mouche du coche, s'imagine que tout l'édifice musical est soutenu par elle. Le bon sens du parterre fait souvent justice de ces prétentions outrées, qui se trahissent souvent par des éclats de voix ridicules.]

5. Quels sont les autres caractères des différents morceaux destinés au salon, et quelle est l'expression la plus convenable à donner à chacun d'eux ?

Ils varient suivant le genre auquel ils appartiennent.

[La romance destinée au salon doit être dite avec plus de simplicité que celle écrite pour la scène ; les nocturnes, duetti, etc., doivent l'être de même ; le chanteur de salon n'a pas, pour produire l'illusion du théâtre, un décor historique ni

Digitized by Google

un costume dans le caractère du personnage qu'il représente ; il doit donc, même quand il chante en société un morceau tiré d'un opéra, éviter de prendre le ton emphatique de l'acteur en scène, sous peine de se ridiculiser ; il doit enfin être vrai et éviter le ton déclamatoire.

Quand Rubini ou mademoiselle Grisi, Nourrit ou mademoiselle Falcon, chantent dans un concert, soit de la musique de salon, ou quelques belles parties des rôles qui leur méritent des couronnes à la scène lyrique, ils prennent un tout autre ton qu'au théâtre, et pourtant ils sont autant applaudis qu'aux Italiens ou à l'Opéra ; c'est parce qu'ils mettent en pratique les conseils que nous donnons ici, et que, artistes d'un tact exquis, ils savent oublier qu'ils sont acteurs souvent sublimes, pour ne plus être au salon que des chanteurs ravissants.

Les fioritures, qui ne s'emploient qu'avec circonspection au théâtre, sont prodiguées avec plus de raison et d'effet au concert. Et tel chanteur qui n'a que de l'ame à la scène, mais qui ne possède pas l'habileté d'un excellent vocalisateur, produit bien moins d'effet au salon que tel autre artiste plus froid mais plus exercé dans l'art du chant.]

CHAPITRE X.

De la phrase musicale et de son rapport avec la phrase poétique.

1. Qu'est-ce qu'une *phrase musicale?*

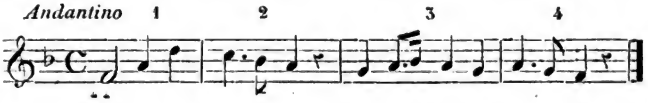
C'est (comme nous l'avons dit dans une note de la page 242) une réunion symétrique de plusieurs mesures formant un sens mélodique.

[La phrase musicale a, comme la phrase poétique, ses virgule, point-et-virgule, deux-points et point final.

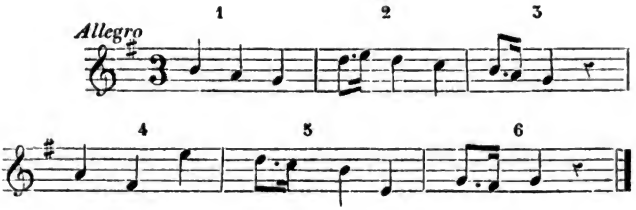
Digitized by Google

Les phrases mélodiques sont de coupe binaire ou ternaire.

La coupe binaire est celle qui procède de deux en deux ou de quatre en quatre mesures.

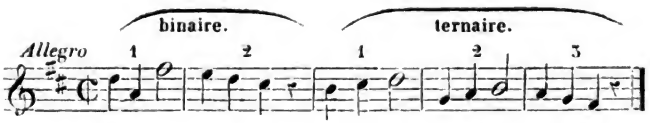


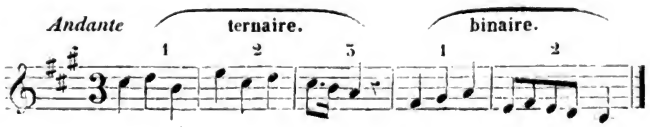
La coupe ternaire est celle qui procède d'une en une ou de trois en trois mesures.



Il arrive quelquefois qu'une phrase binaire est suivie d'une phrase ternaire ; ce cas est rare, mais il existe, et jette même de la variété dans la période musicale. Le premier membre d'une phrase musicale s'appelle *l'antécédent* ; le second membre, qui lui répond pour la compléter, s'appelle le *conséquent*.

Exemple d'une phrase binaire suivie d'une phrase ternaire, *et vice versâ*.





Digitized by Google

Nous allons analyser au lecteur la première partie du quatuor de *Lucile*, de Grétry, afin de lui démontrer le rapport intime qui existe entre la phrase poétique et musicale. Nous choisissons de préférence notre exemple dans ce célèbre auteur, parce que, de l'aveu de toutes critiques, il est le compositeur français qui a le mieux approprié l'expression musicale aux paroles qu'il enrichissait de ses mélodies toutes remplies d'inspiration et de couleur locale.

Voici d'abord les paroles seules, ponctuées par Marmontel, l'auteur du poème de *Lucile*.

Où peut-on être mieux
Qu'au sein de sa famille?
Tout est content, le cœur, les yeux;
Vivons, aimons, comme nos bons aïeux!
Les noms d'époux, de père, et de fils et de fille,
Sont délicieux;
Vivons, aimons, comme nos bons aïeux!

Voici maintenant la musique que ces paroles ont inspirée à Grétry, musique d'une popularité qui durera encore longtemps; nous donnons les quatre parties avec accompagnement de piano (réduction de la partition), pensant faire plaisir au lecteur.

Digitized by Google

Allegro moderato.

LUCILE.

f Où peut-on ê - tre mieux,

DORVAL FILS.

f Où peut-on ê - tre mieux,

TIMANTE.

f Où peut-on ê - tre mieux,

DORVAL PÈRE.

f Où peut-on ê - tre mieux,

PIANO.

f

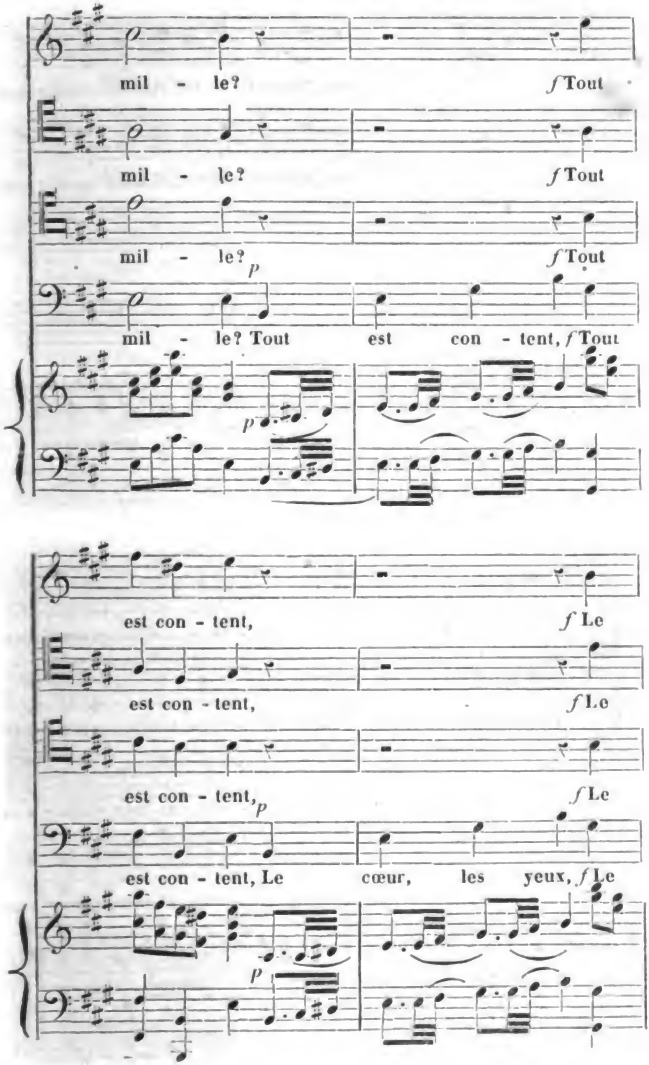
Où peut-on ê - tre mieux Qu'au sein de sa fa -

Où peut-on ê - tre mieux Qu'au sein de sa fa -

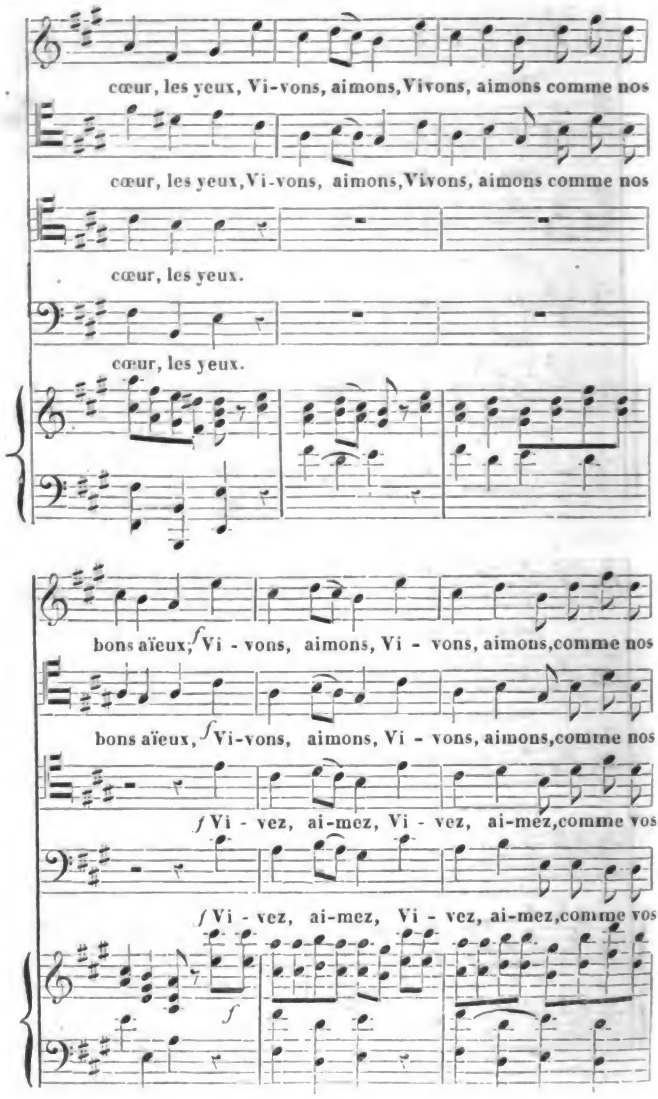
Où peut-on ê - tre mieux Qu'au sein de sa fa -

Où peut-on ê - tre mieux Qu'au sein de sa fa -

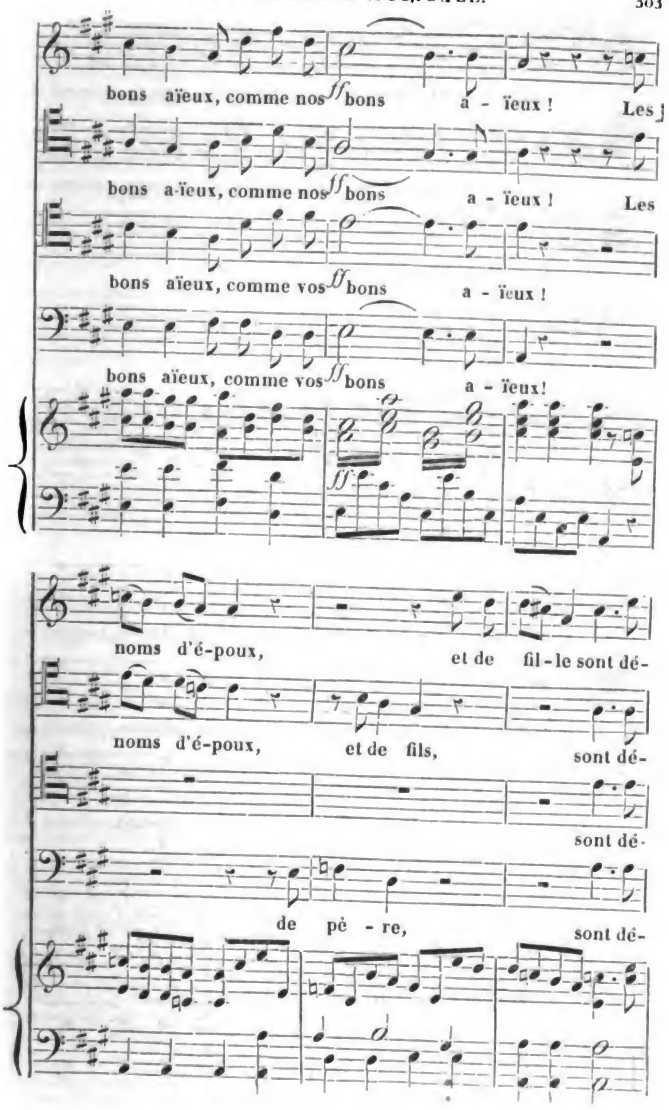
Digitized by Google



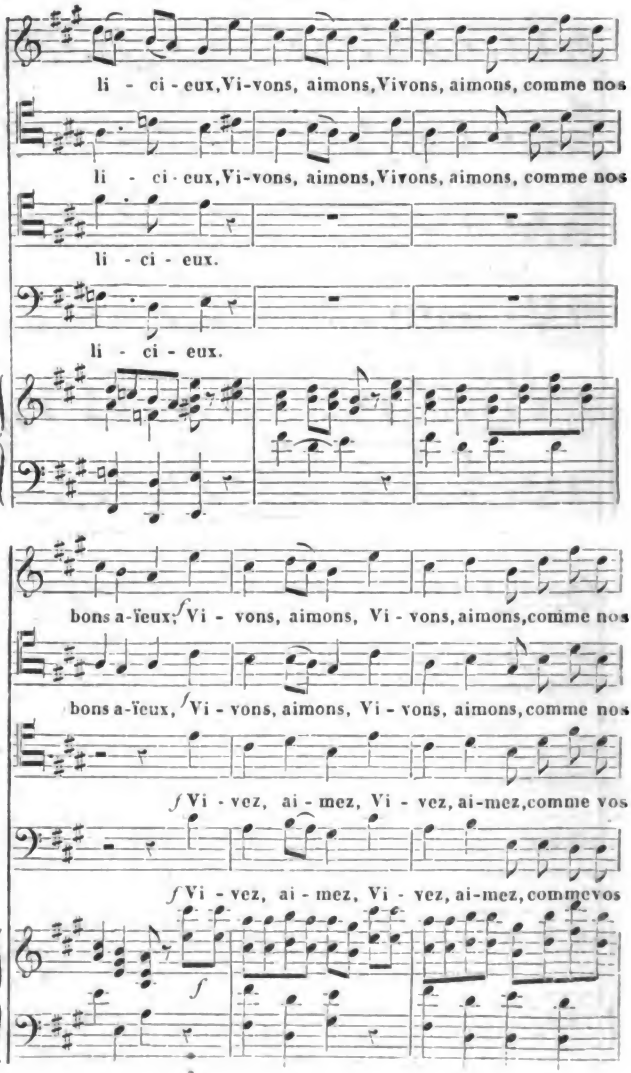
Digitized by Google



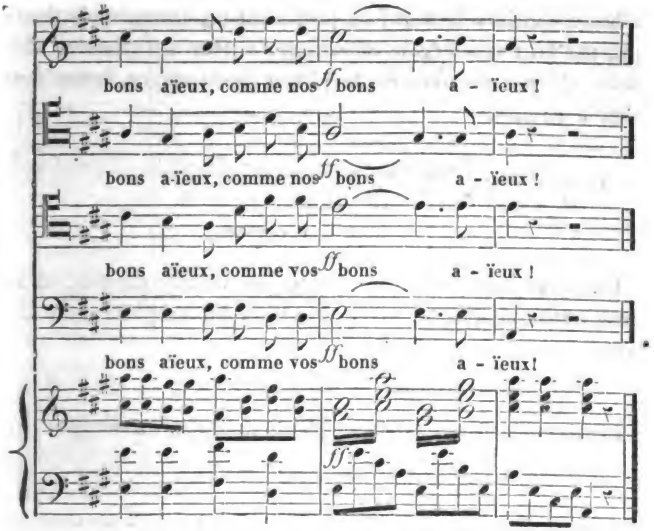
Digitized by Google



Digitized by Google

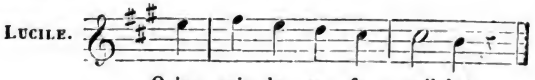


Digitized by Google



Remarquez que le compositeur fait entendre deux fois le premier vers du morceau précédent, afin de donner plus de force à la pensée pleine de sentiment du poète. La phrase musicale est binaire, et le complément des deux premières mesures, qui les reproduit à un degré supérieur, exprime bien l'interrogation : *où peut-on être mieux*. C'est le cas de remarquer ici que les répétitions de paroles, qui seraient fastidieuses étant déclamées, acquièrent plus d'expression quand elles ont lieu avec la musique qui, loin de les rendre monotones, concourt à leur donner plus d'accent.

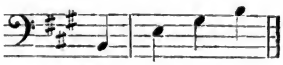
Après le point d'interrogation, fort bien exprimé par le silence qui suit ce vers,



Digitized by Google

la basse continue le motif en proposant un nouveau rhythme qui, par les notes d'égale valeur que l'auteur a employées, détache chaque membre de la phrase poétique et figure fort bien la virgule.

DORVAL PÈRE.



Tout est con-tent,

Les trois autres parties répètent les mêmes paroles, et la basse continue avec le même rhythme les derniers mots du vers :

Tout est content, le cœur, les yeux.

Les deux parties supérieures chantent seules le vers suivant :

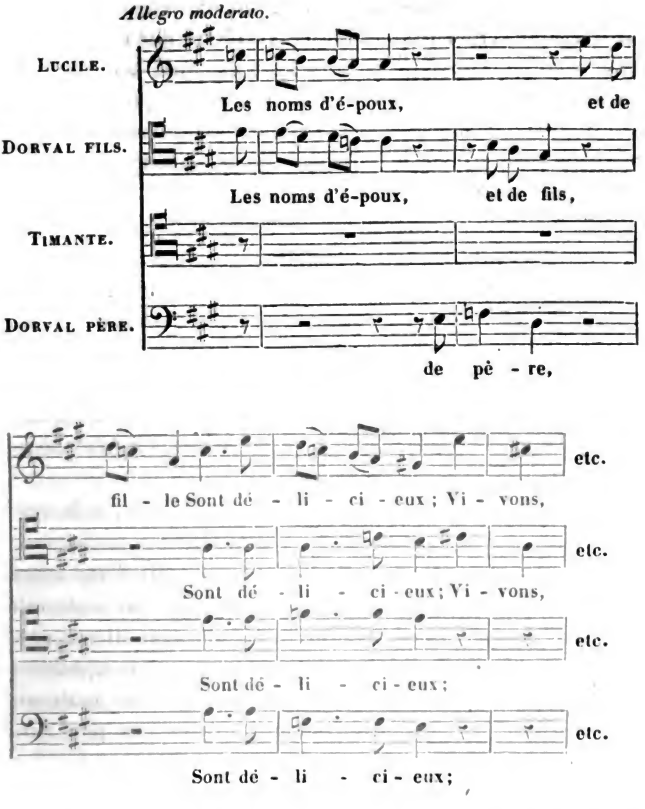
Vivons, aimons, comme nos bons aïeux !

et le rhythme musical exprime encore fort bien les petits repos des virgules après les mots *vivons*, *aimons*.

Le dernier membre de la phrase de ce dernier vers, demandant plus de chaleur et d'entrainement, est placé sous une phrase musicale qui s'élève et se termine par un *forte* général.

La causerie devenant plus intime dans les vers suivants où les personnages du drame parlent d'eux-mêmes, tandis que, dans le début du morceau, ils généralisaient leurs idées sur le bonheur domestique, la mélodie prend une teinte plus expressive, et la modulation devient mineure, parce que Lucile, Dorval père et Dorval fils sont attendris. Chaque petit membre de la phrase poétique, que l'auteur fait chanter aux quatre interlocuteurs, a l'expression qui convient à leur caractère différent.

Digitized by Google



Remarquez comme le silence du point-et-virgule est bien exprimé après la fin du vers : *sont délicieux*. Enfin, les deux premières parties reprennent l'ensemble qui précédait la modulation mineure, et les deux secondes se joignent à elles pour terminer le sens poétique et musical.

C'est en analysant ainsi la musique qu'il devra chanter que le lecteur parviendra à mettre de la logique dans son exécu-

Digitized by Google

tion; ce qui ne l'empêchera pas de mettre aussi de l'ame: car c'est une erreur trop accréditée de croire que l'inspiration seule suffit pour devenir un grand artiste. Non, la chaleur, si vivifiante dans les arts, n'est qu'un don funeste pour celui qui en est doué, si la raison et l'amour du vrai ne sont pas assez puissants sur lui pour le retenir toujours dans les bornes du juste et du naturel!

Nous allons offrir en étude au lecteur, quelques morceaux de chant à une, deux, trois et quatre voix, dans les différents genres dont la définition a été donnée au chapitre précédent.

Pour suivre l'ordre que nous avons établi dans la classification des différents genres de morceaux de chant, nous commencerons par la première partie du *Stabat* de J.-C.-L. Palestrina; ce fragment est écrit pour deux chœurs à quatre voix, qui alternent ensemble et se réunissent vers la péroraison du morceau.

Le lecteur ne trouvera dans cette grave musique, ni la modulation ni la forme mélodique de nos cantilènes modernes, mais il y admirera l'expression calme et religieuse d'une large prière, écrite en notes longues dont la sonorité est seule capable de remplir les vastes voûtes des temples chrétiens.

Nous ferons suivre ce morceau d'une autre composition religieuse postérieure d'un siècle, et, à ce second morceau succédera une autre pièce du même genre encore plus moderne. Enfin nous donnerons au lecteur, pour exemples des différentes espèces de chant, soit religieux, dramatique ou de salon, une suite de morceaux dont le premier sera du seizième, le second du dix-septième, le troisième du dix-huitième et le dernier du dix-neuvième siècle. Cette espèce de chronologie musicale lui offrira un aperçu des différents styles musicaux et des transformations qu'ils ont subies depuis la renaissance jusqu'à nos jours.

Digitized by Google

CHAPITRE XI.

Différents caractères de morceaux de musique.

PREMIER GENRE. — RELIGIEUX.

(Seizième siècle.)

Stabat de *J.-C.-L. Palestrina.*

Maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, à Rome (1568).

Ce morceau, qui se chante encore de nos jours, la semaine sainte, à la chapelle Sixtine, est d'un style grandiose et religieux; l'homme de génie qui l'a écrit, pénétré de la sainteté du temple chrétien, a donné à cette musique une forme sévère; et l'harmonie large et majestueuse de cette composition remplit la voûte de l'église en montant vers le ciel comme la fumée de l'encens, image de la prière fervente des vrais fidèles agenouillés.

Le Stabat de Palestrina étant très long, et chacun des morceaux qui le composent ayant un caractère uniforme, nous avons pensé qu'une seule partie de cette célèbre composition suffirait pour donner au lecteur une idée complète du style de son auteur.

Digitized by Google

1. Coro.

Andante.

Canto 1.

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa

Canto 2.

Sta - bat ma-ter do - lo - ro - sa

Alto.

Sta - bat ma-ter do - lo - ro - sa

Basso.

Sta - bat ma-ter do - lo - ro - sa

2. Coro.

Andante.

Canto 1.

Jux -

Canto 2.

Jux-

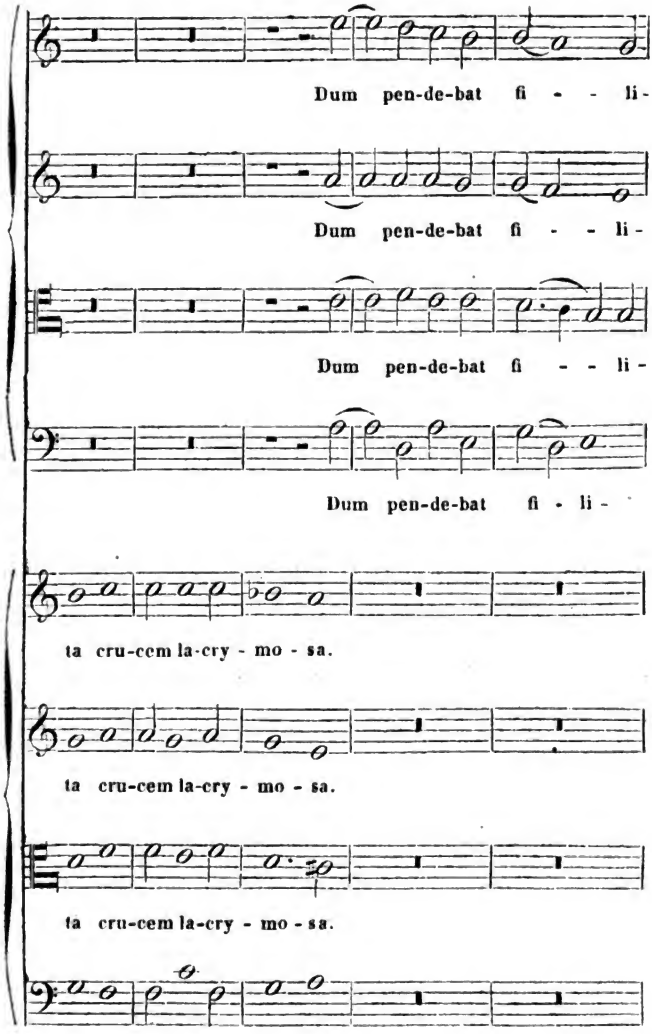
Alto.

Jux -

Basso.

Jux -

Digitized by Google



Digitized by Google

us.

us.

us.

us.

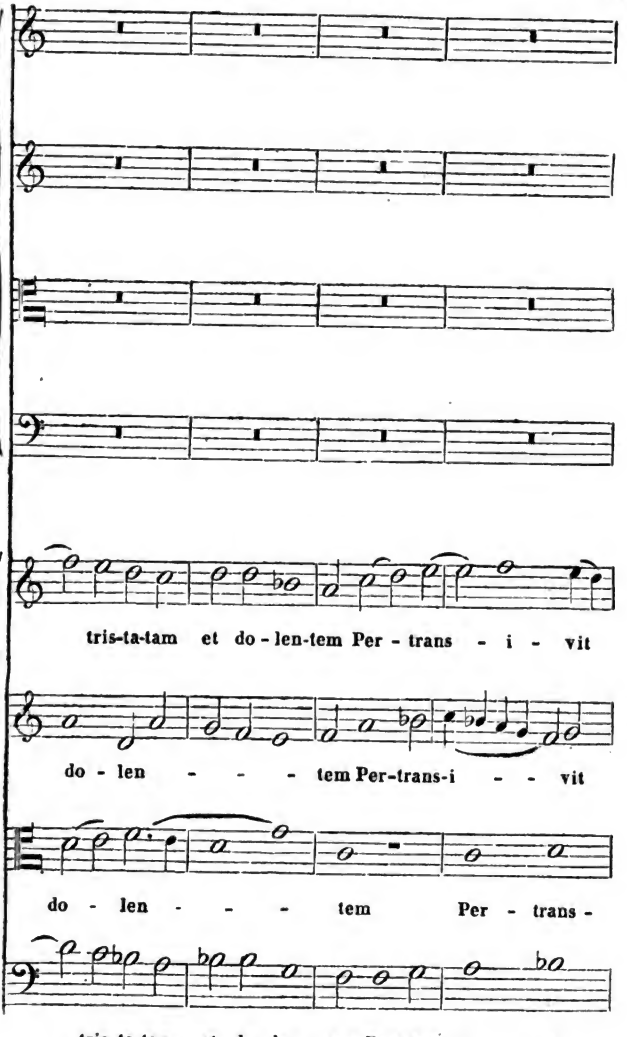
Cu-jus a - nimam ge - men - tem Con-

Cu-jus a - nimam ge - men - tem Con-tris - ta - tam et

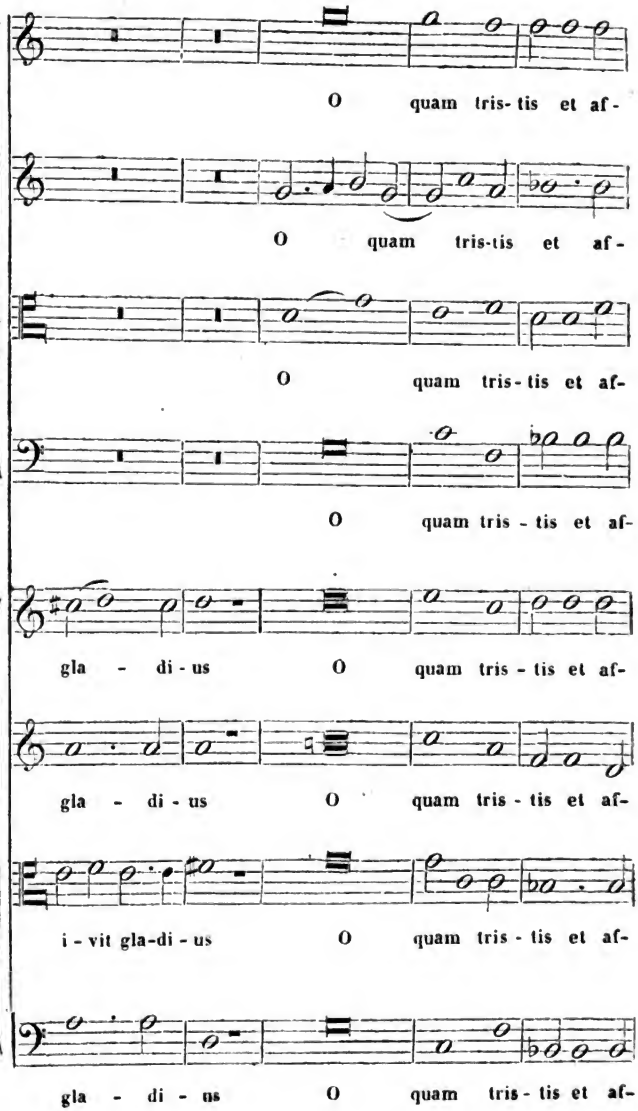
Cu-jus a - nimam ge - men - tem Con-tris-ta-tam et

Cu-jus a - nimam ge - men - - tem Con -

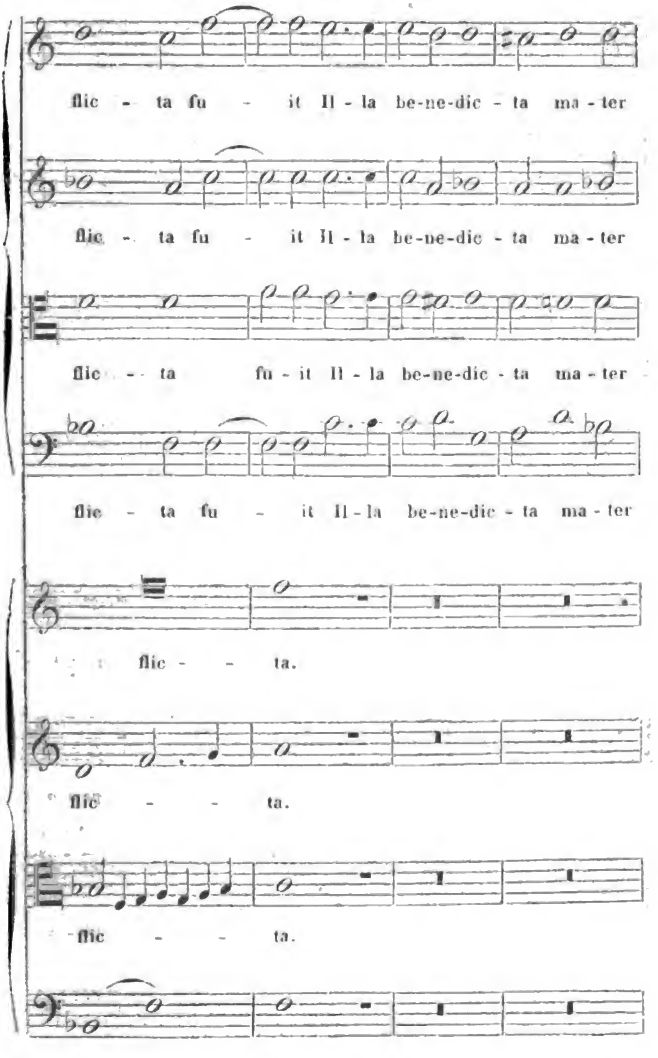
Digitized by Google



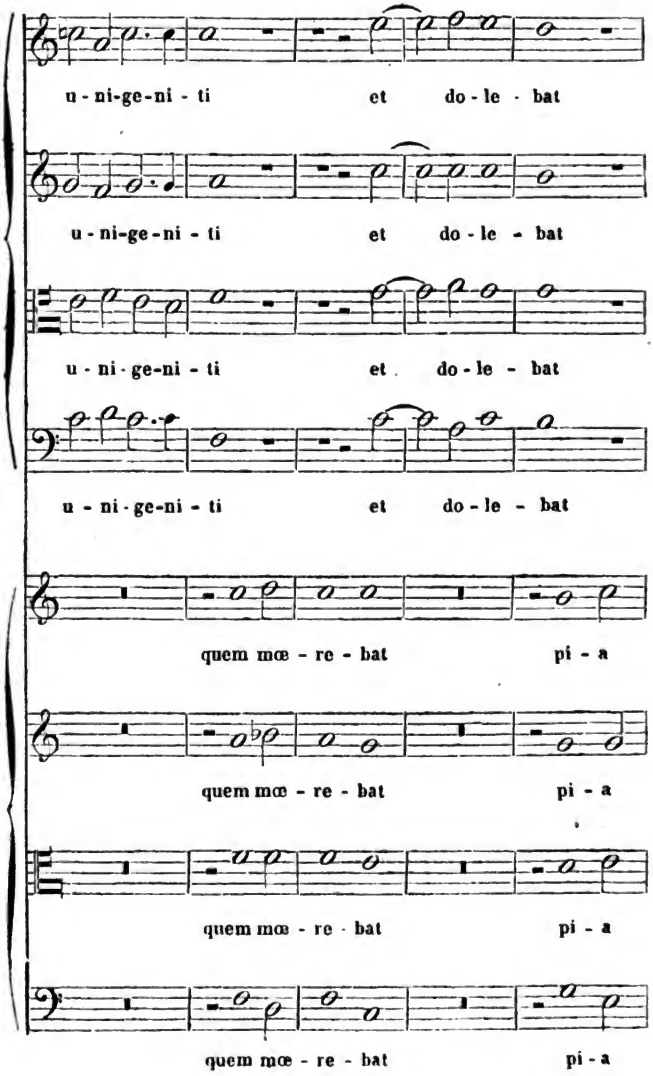
Digitized by Google



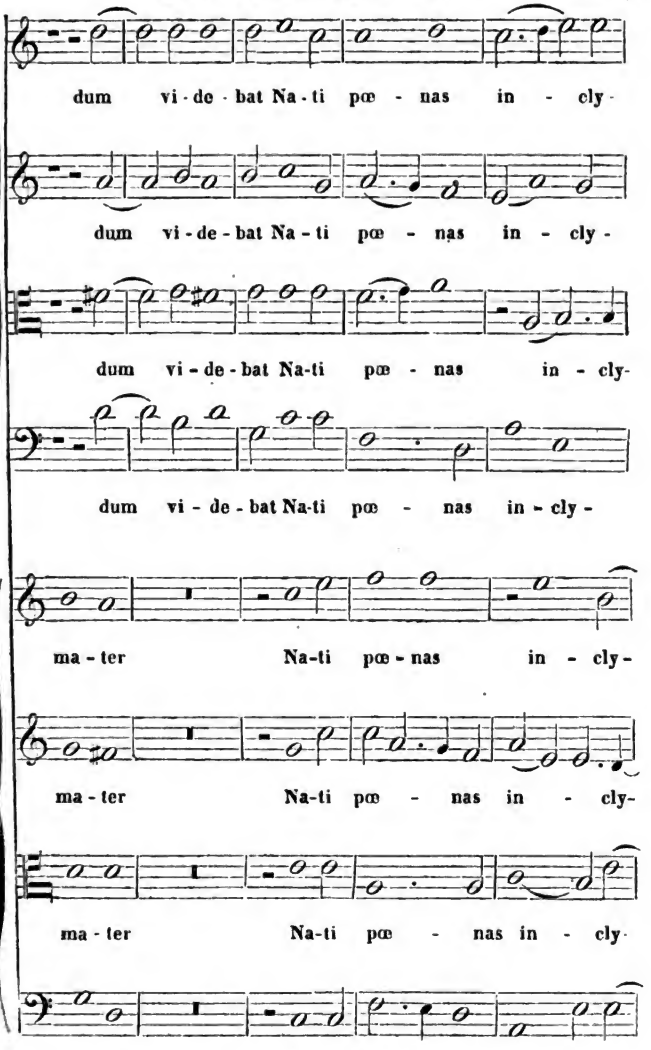
Digitized by Google



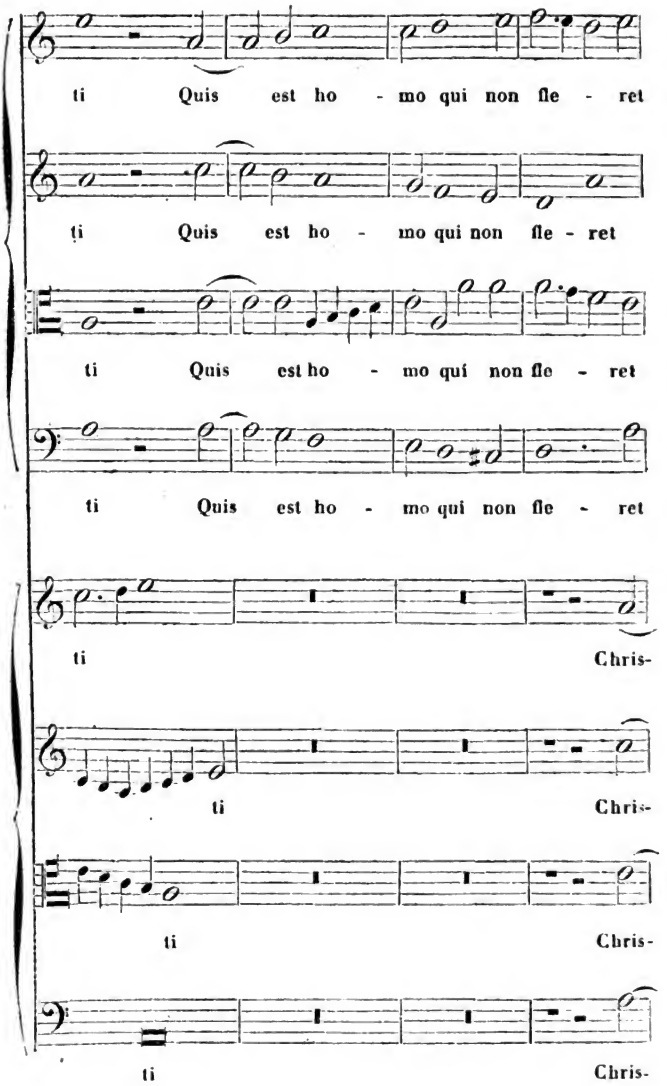
Digitized by Google



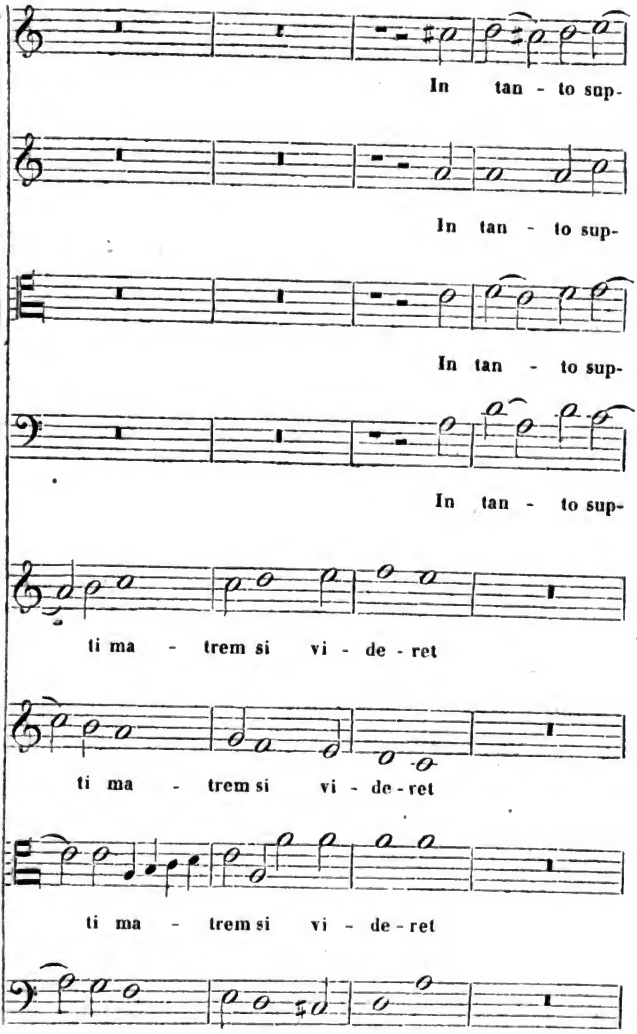
Digitized by Google



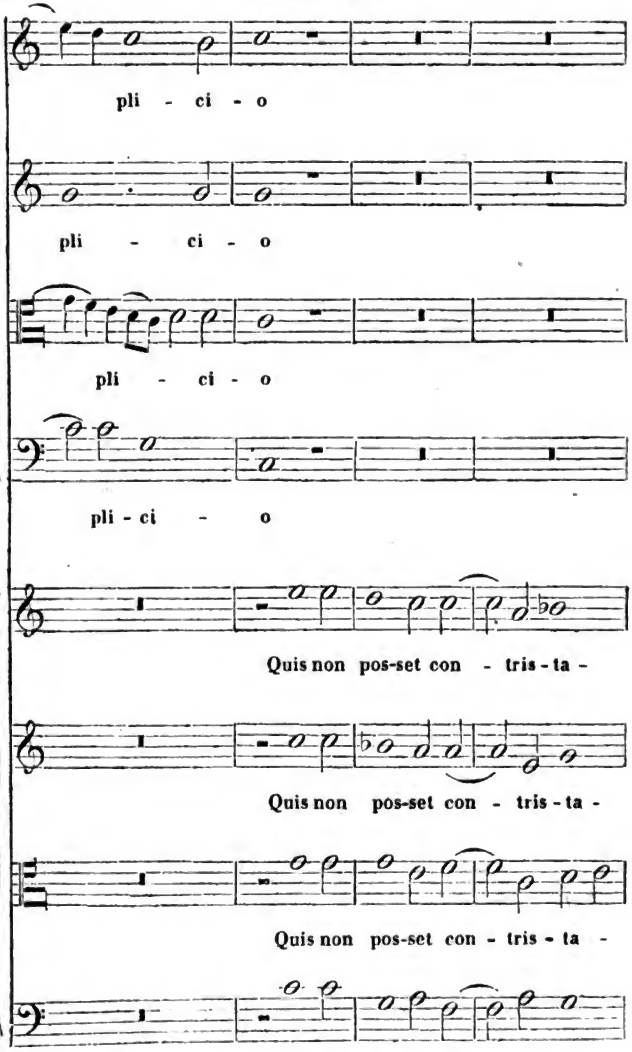
Digitized by Google



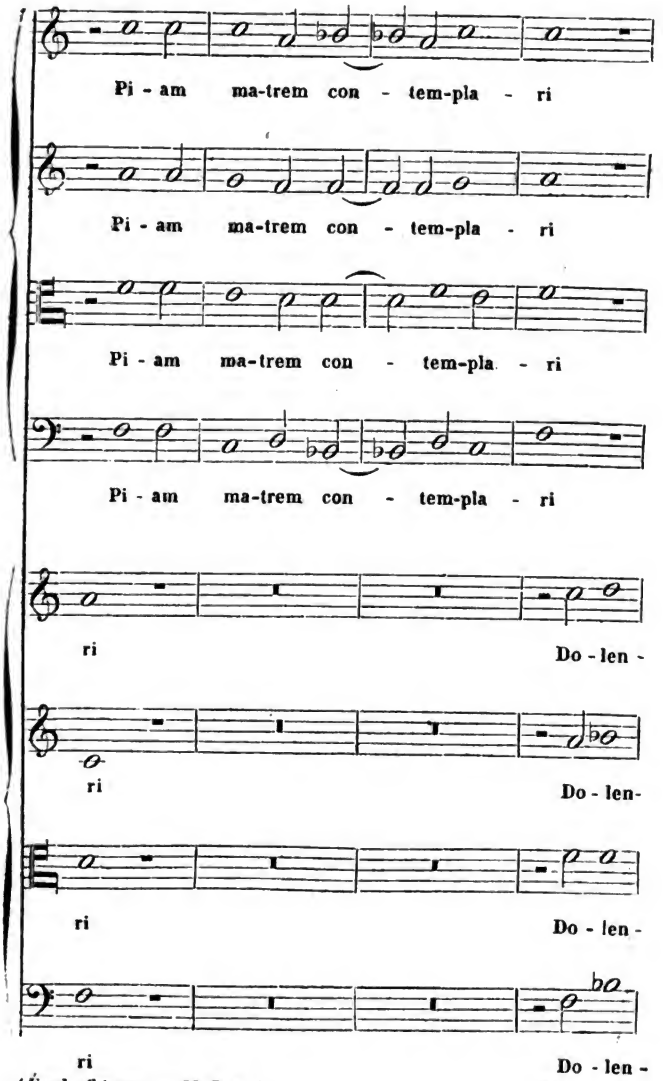
Digitized by Google



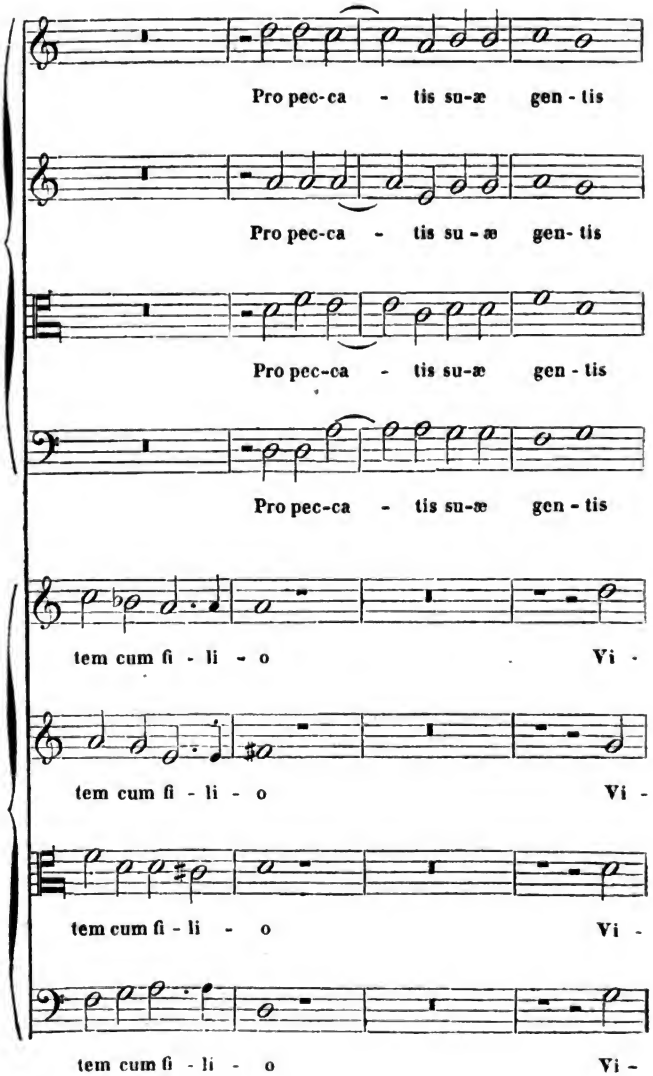
Digitized by Google



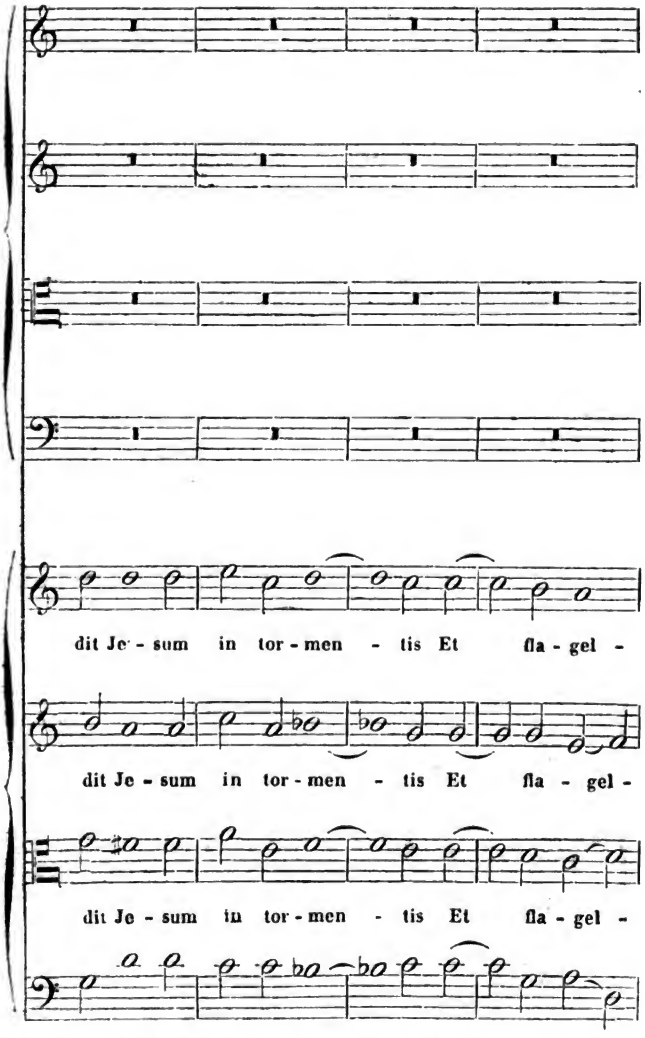
Digitized by Google



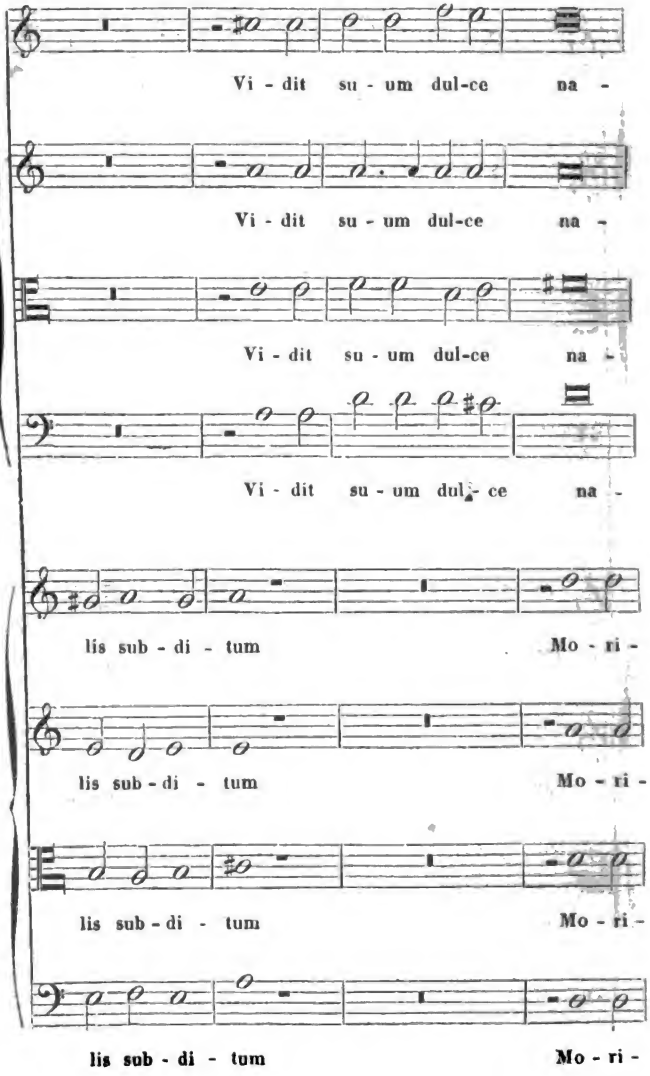
Digitized by Google



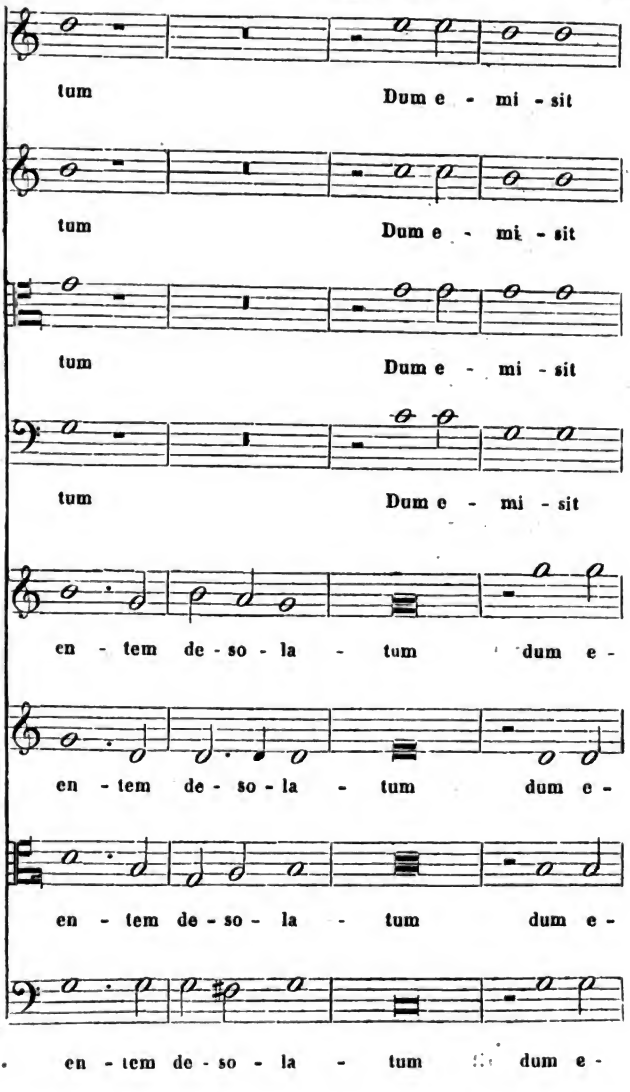
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

spi - ri - tum spi - - - ri - tum.

spi - ri - tum spi - ri - tum.

spi - ri - tum spi - - ri tum.

spi - ri - tum spi - ri - tum.

mi - sit spi - ri - tum.

mi - sit spi - - - - ri - tum.

mi - sit spi - ri - tum.

mi - sit spi - ri - tum.

Digitized by Google

Comme dans l'exemple précédent, nous ne pourrons donner en entier les morceaux des différents auteurs que nous citerons, le nombre limité de nos livraisons ne nous permettant pas de le faire. Mais nos citations, quoique exiguës, suffiront néanmoins pour donner au lecteur la connaissance des styles de chaque époque.

(DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.)

Voici un fragment du psaume 143 de Michel Delalande, maître de chapelle du roi Louis XIV, qui florissait à Paris en 1670. L'harmonie a presque la tonalité de notre époque, et la mélodie a une forme arrêtée : mais l'expression religieuse perd déjà de sa gravité. On peut dire que *l'opéra a passé par là !* Cependant ce morceau de Delalande est dessiné largement, et il est d'un beau caractère.

TRIO.

Troisième strophe du psaume : *Benedictus Deus meus*, de MICHEL DELALANDE.

Gravement sans lenteur.

DESSUS. — *p* — Do - mi - ne, do - mi - ne,

HAUTE-CONTRE. — *p* — Do - mi - ne, do - mi - ne,

BASSE-TAILLE. — *p* — *f* — Do - mi - ne, do - mi - ne, quid est

Digitized by Google

f

Quid est ho-mo. Quid est

f

Quid est ho-mo. Quid est

f

ho - mo, Qui-a in no - ti-us - ti e - i, Quid est

f

ho - mo, Qui - a in no - ti - us - ti e - i

f

ho - mo, Qui - a in no - ti - us-ti e - i

f

ho - mo, Qui - a in no - ti - us-ti e - i

f

aut fi - li - us ho-mi - nis qui - a re - pu - tas

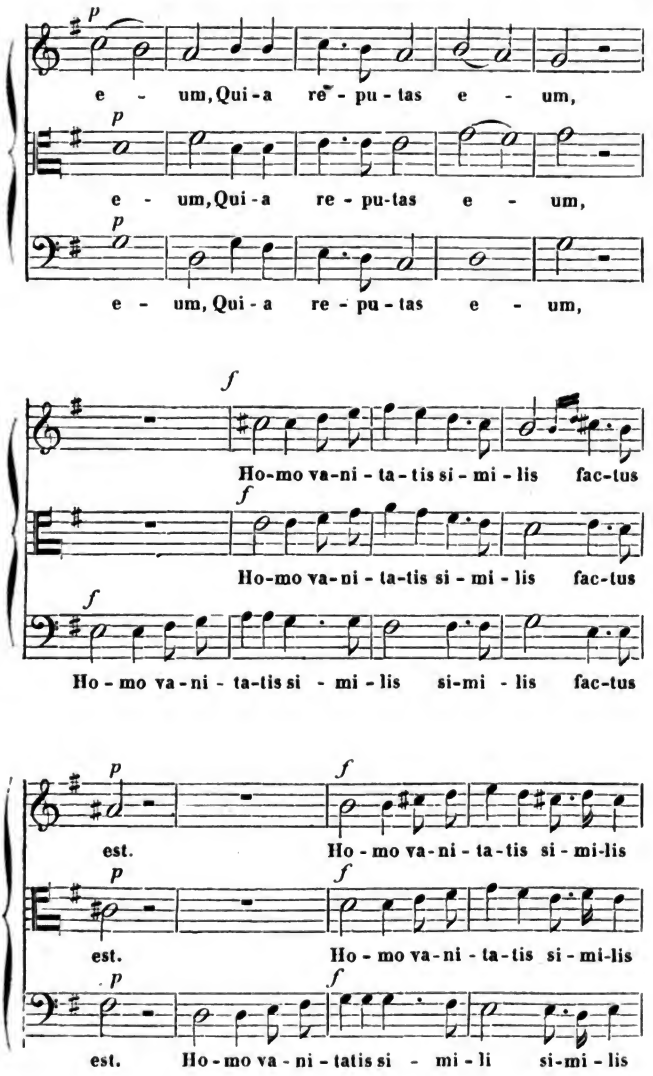
f

aut fi - li - us ho-mi - nis qui - a re - pu - tas

f

aut fi - li - us ho-mi - nis qui - a re - pu - tas

Digitized by Google



Digitized by Google

Un peu animé.

fac - tus est. Di-es e - jus si - cut

fac - tus est. Di-es e - jus si - cut

fac - tus est. Di-es ejus si-cut umbra præ -

umbra præ - ter-e-unt Di - es e-jus si-cut umbra præ-

umbra præ - ter-e-unt Di - es e-jus si-cut umbra præ-

ter - e-unt Di - es e-jus sicut um-bra si-cut umbra præ-

ter - e-unt Di - es e - jus si-cut umbra præ-

ter - e-unt Di - es e - jus si - cut umbra præ-

ter - e-unt Di - es e-jus sicut umbra præ - ter-e-unt

Digitized by Google

f

ter-e-unt Di-es e - jus si-cut um-bra præ-ter-e-unt

f

ter-e-unt Di-es e - jus si-cut um-bra præ-ter-e-unt

f

Di - es ejus sicut um-bra præ - tereunt præ-ter-e-unt

p *f* *p*

si-cut umbra præ - ter - e-unt Di-es e - jus si-cut

p *f* *p*

si-cut umbra præ - ter - e-unt Di-es e - jus si-cut

p *f* *p*

si-cut umbra præ - ter-e-unt Di-es e-jus si-cut

f lentement *p*

um-bra præ-ter - e-unt, si - cut um - bra præ-ter - e-unt.

f *p*

um-bra præ-ter-e-unt, si - cut um - bra præ-ter-e-unt.

f *p*

um-bra præ-ter-e-unt, si - cut um - bra præ - ter-e-unt.

Digitized by Google

(DIX-HUITIÈME SIÈCLE.)

Nous donnons un fragment du stabat de Pergolèse, qui florissait en 1712. Ce compositeur, enlevé à l'art dans un âge peu avancé, composa cette divine musique quelque temps avant sa mort : ce fut le chant du cygne. L'harmonie en est simple et pure, et la mélodie a un parfum de mélancolie et d'expression inconnu avant ce musicien. Chaque strophe de ce stabat a une musique particulière ; l'auteur, en voulant exprimer le sens poétique de chaque verset, a nui à l'effet général de sa composition. Palestrina, qui n'avait pour moyen d'expression que l'harmonie seule, a conçu plus largement cette composition où il n'y avait à peindre que la douleur sublime de la mère du Christ aux pieds de la croix.

Stabat mater dolorosa,
Juxta crucem lacrymosa.

L'art religieux, en se perfectionnant, s'il a conquis de nouveaux moyens d'effet, a perdu de sa simplicité originelle.

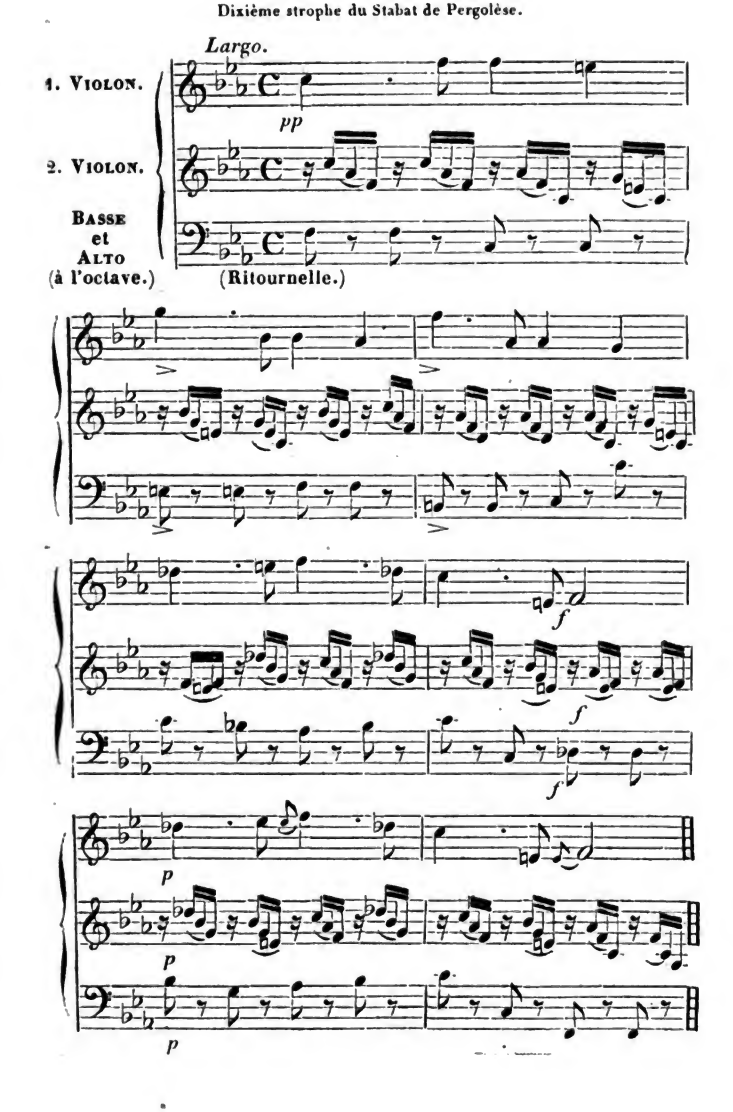
Ce morceau est écrit pour des voix de femmes qui chantent alternativement en duo ou en solo. Nous choisissons de préférence la strophe suivante, parce qu'elle passe, avec raison, pour la plus expressive du stabat qui a rendu célèbre le nom de Pergolèse.

Quoiqu'il n'y ait que trois bémols à la clef, le morceau suivant n'en est pas moins en *fa* mineur : l'usage du temps était ainsi. Les compositeurs se réservaient de poser accidentellement, dans le courant d'une composition mineure, le dernier bémol nécessaire à l'indication de la tonalité du morceau. (C'est le *ré bémol* qui, dans cette strophe, est le quatrième bémol essentiel au ton de *fa* mineur relatif de *la bémol* majeur.)

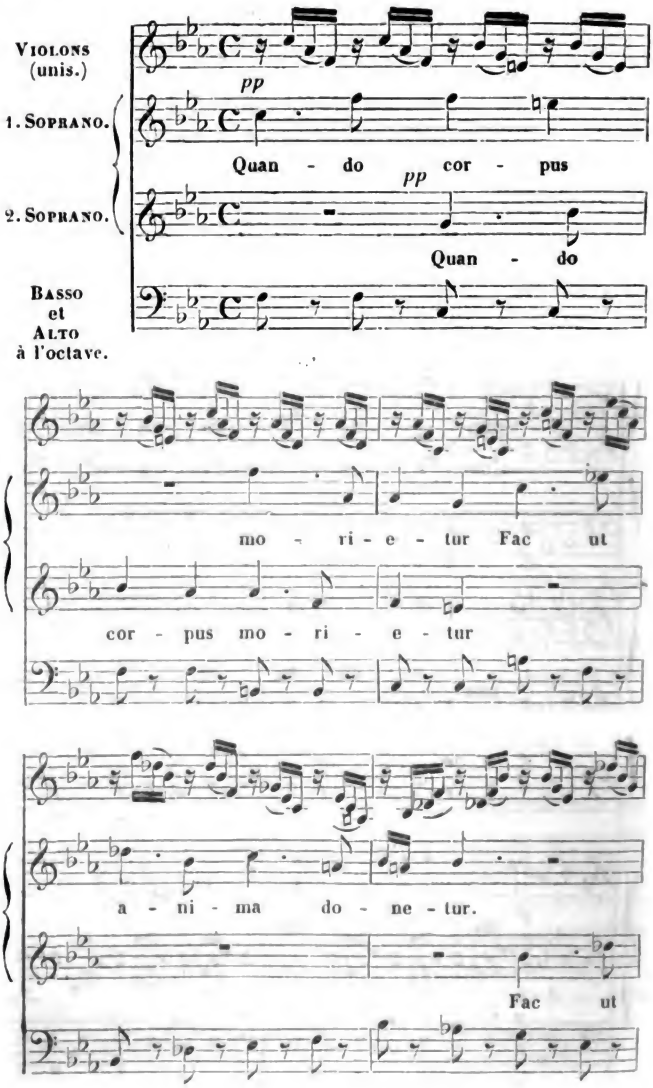
Digitized by Google

QUANDO CORPUS,

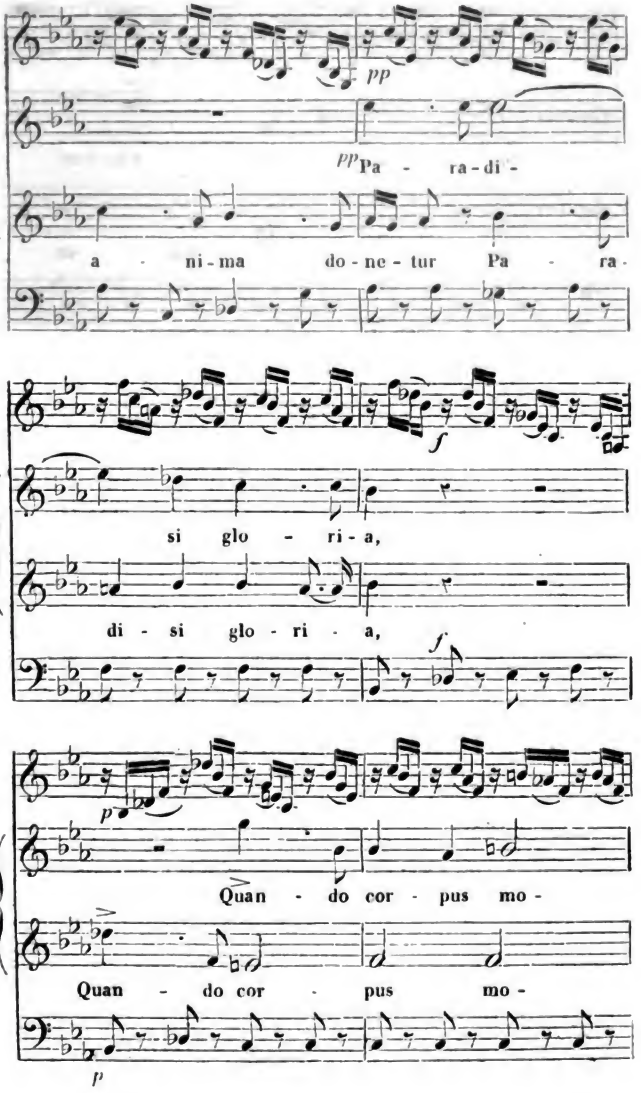
Dixième strophe du Stabat de Pergolèse.



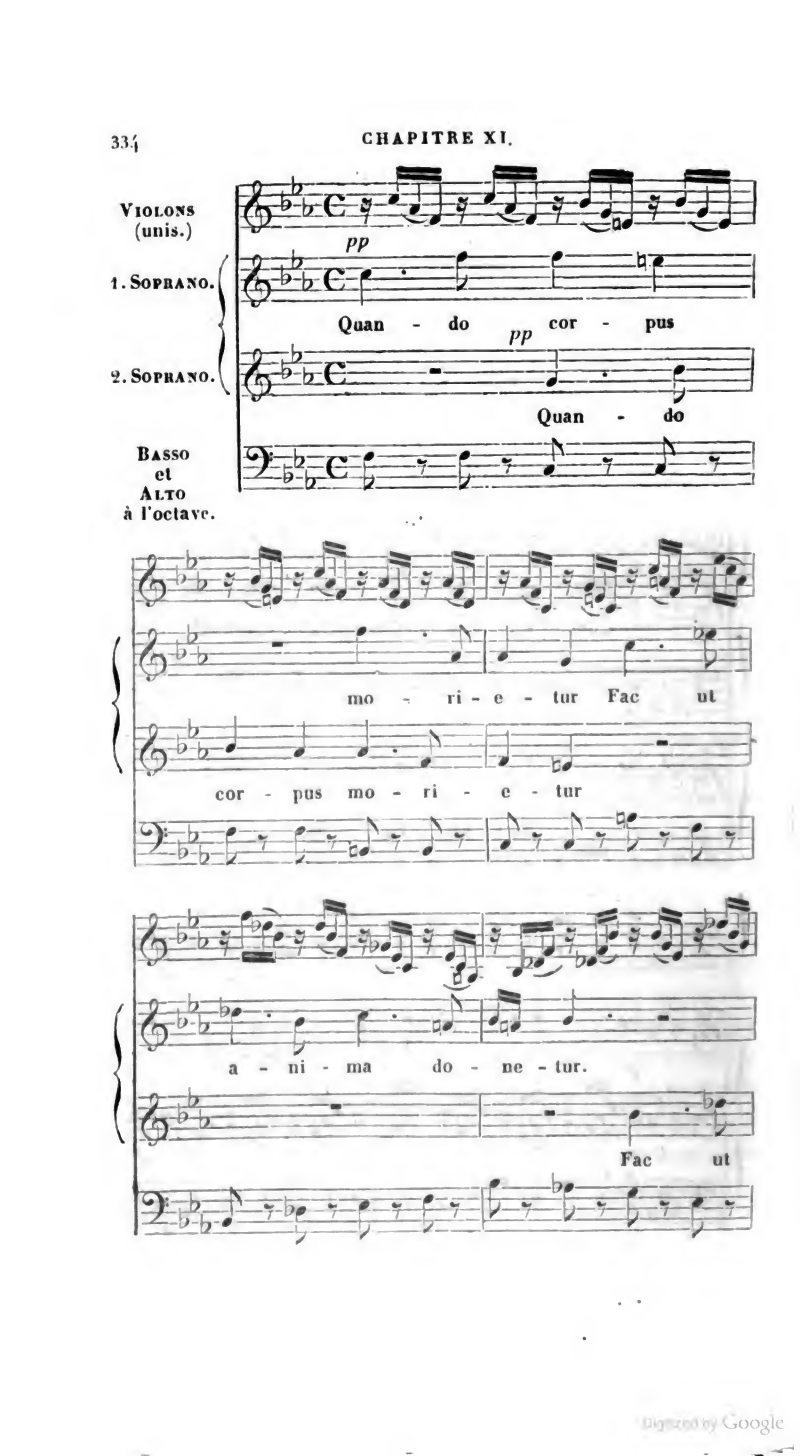
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

pp

pp Pa - ra-di -

a - ni-ma do-ne-tur Pa - ra-

f

si glo - ri-a,

di - si glo-ri - a,

f

p

Quan - do cor - pus mo -

Quan - do cor - pus mo -

p

Digitized by Google

ri - e - tur, Fac ut

ri - e - tur, Fac ut

a - ni - ma do - ne - tur Pa - ra -

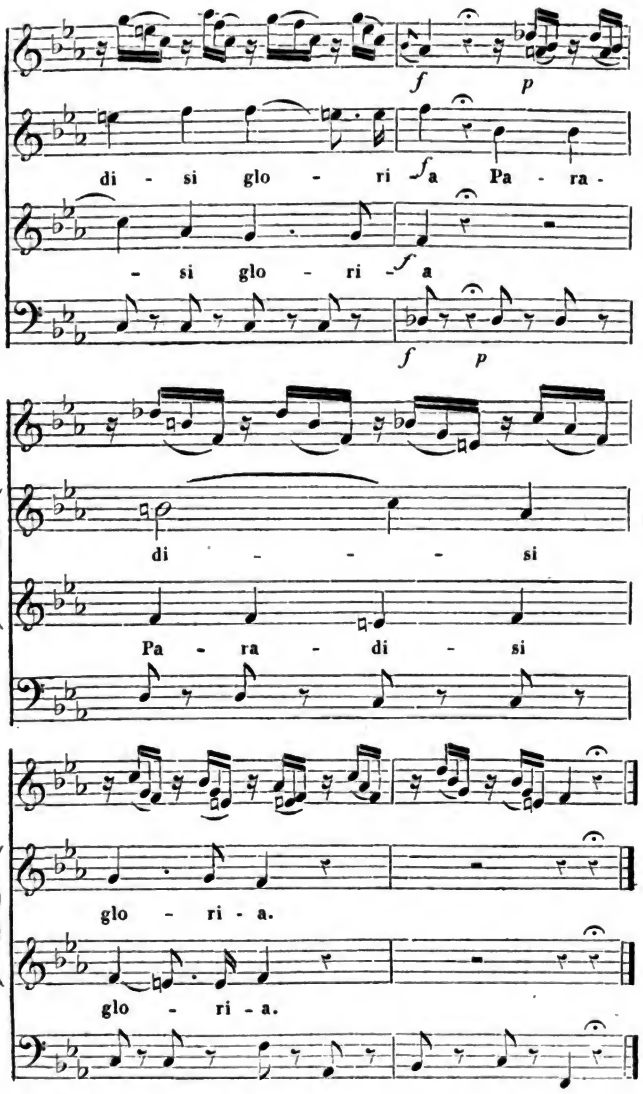
a - ni - ma do - ne - tur

p

di - si glo - ri - a, Pa - ra -

Pa - ra - di -

Digitized by Google



Digitized by Google

On a dû remarquer que l'orchestre, quoique écrit seulement au quatuor d'instruments à cordes, joue déjà un grand rôle dans cette composition. Plus on avance vers notre époque et plus on voit que les maîtres de chapelle délaissent l'orgue religieux pour lui préférer l'orchestre dramatique qui fut (ainsi que nous l'avons dit page 293) la cause de la décadence de la musique religieuse, en lui donnant une allure théâtrale toute opposée à son caractère qui doit être grave et solennel, c'est-à-dire, exempt de la forme donnée à l'expression des passions que l'art profane peut seul mettre en jeu sur la scène lyrique.

(DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.)

Voici un *O salutaris* de M. L. Dietsch, maître de chapelle actuel de l'église Saint-Louis-Saint-Paul de Paris.

Ce morceau inédit, que l'auteur a bien voulu nous communiquer, se distingue par une belle et large facture et par l'accompagnement d'orgue, le seul instrument qu'on doive tolérer dans nos temples; mais, quel que soit le mérite d'expression que nous nous plaisions à lui reconnaître, nous ne pouvons que regretter la forme sévère que les maîtres des siècles précédents donnaient à leurs compositions religieuses.

O SALUTARIS,

Par M. L. Dietsch.

(1856.)

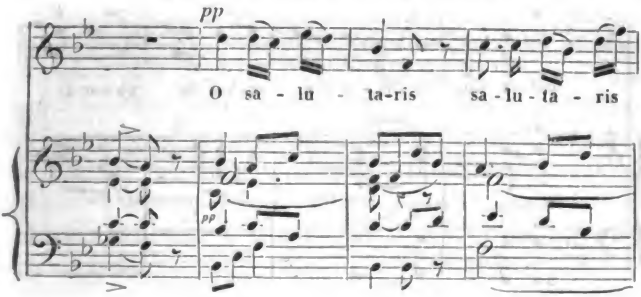
Andantino affettuoso.

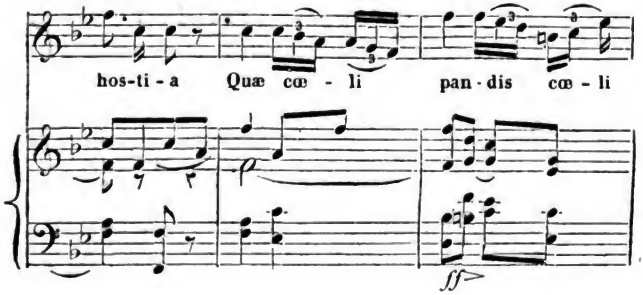
CANTO. Ténor ou Soprano.

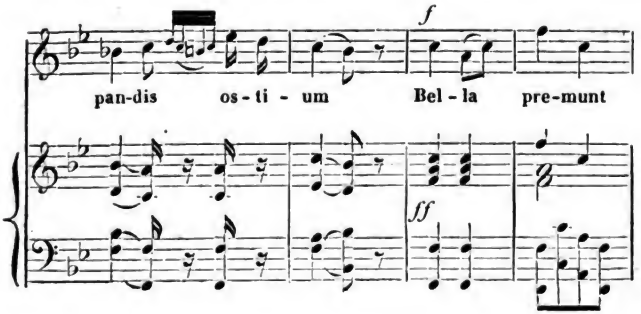
PIANO ou ORGUE.

p *ff*

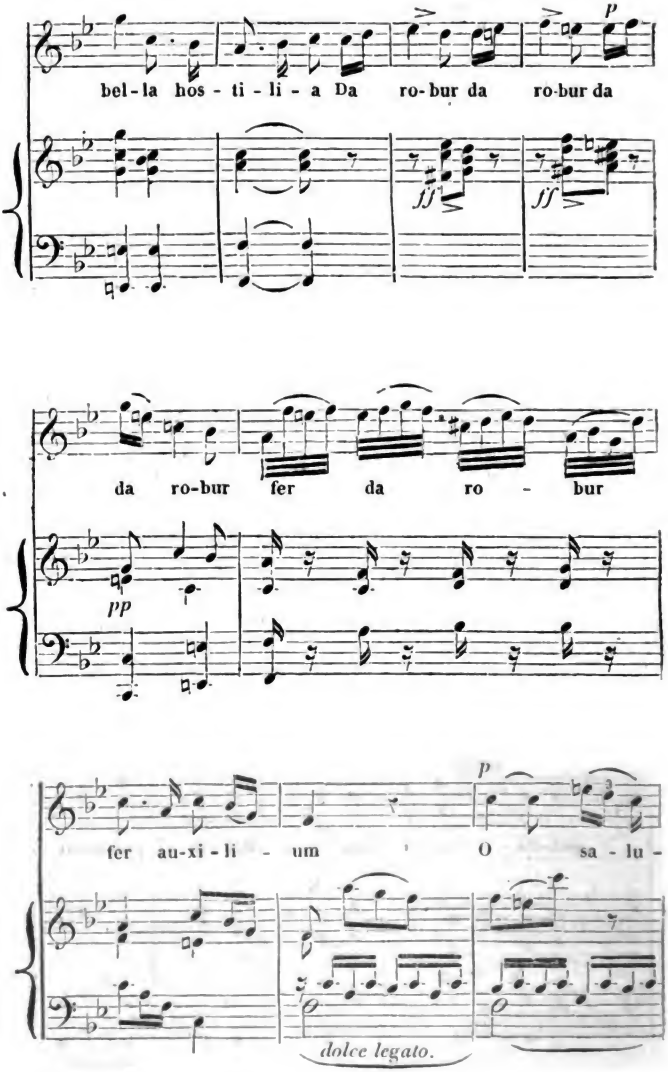
Digitized by Google



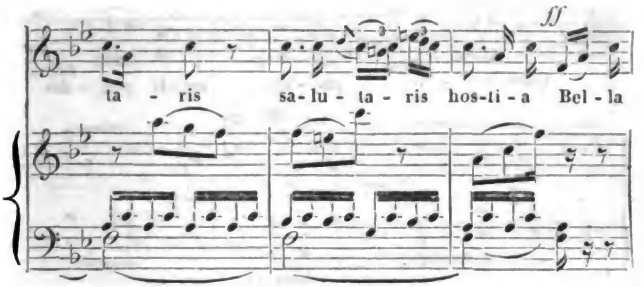


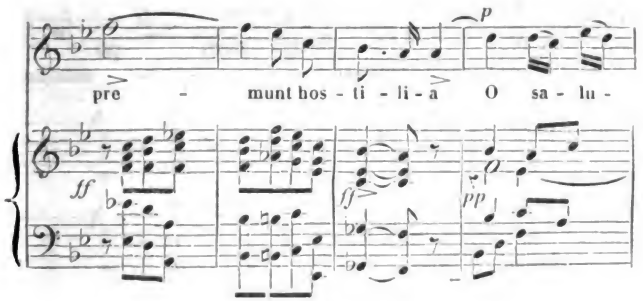


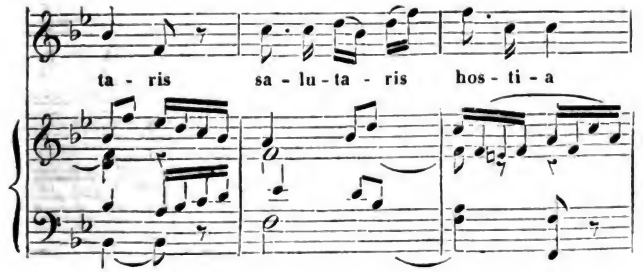
Digitized by Google



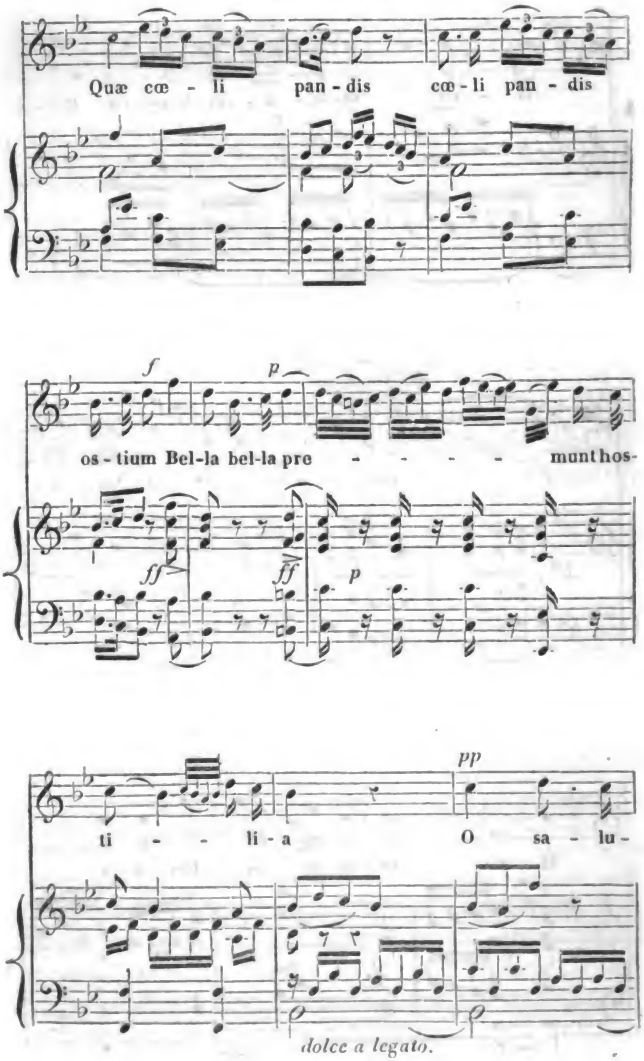
Digitized by Google



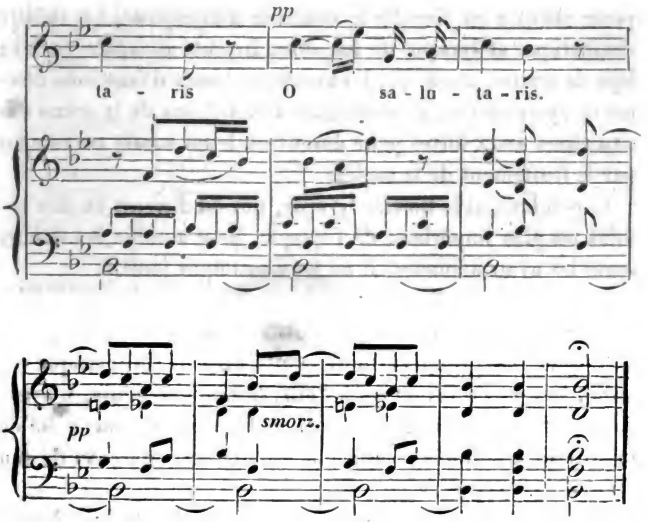




Digitized by Google



Digitized by Google



CHAPITRE XII.

Différents caractères de morceaux de musique.

SECOND GENRE. — DRAMATIQUE.

(SEIZIÈME SIÈCLE.)

Quoique l'importance actuelle du genre dramatique nous oblige à placer le chapitre qui en traite après celui consacré au genre religieux, l'ordre chronologique exigerait que nous ne parlassions de la musique théâtrale qu'après celle de salon. En effet, les hommes, réunis en société, chantèrent d'abord les louanges de la divinité dans les temples qu'ils lui élevèrent, et ensuite, s'ils trouvèrent d'autres hymnes musicales, ce fut

Digitized by Google

pour chanter *en famille* le bonheur domestique. Le théâtre dramatique et lyrique ne fut donc inventé qu'après un long laps de temps, alors que les hommes, blasés d'émotions douces et journalières, demandèrent aux fictions de la scène des situations assez fortes pour émouvoir leurs cœurs corrompus par le frottement de la société.

Cependant, si le théâtre lyrique, qui est devenu un des besoins les plus impérieux de l'époque, peut amollir les mœurs après les avoir adoucies, il ne les corrompra jamais.

La création de l'opéra est due à Péri, qui brillait à Florence vers la fin de 1596. Ce fut par l'opéra sérieux d'*Eurydice* qu'il jeta les premiers fondements de l'art dramatique en Italie. Les partitions de cet auteur, homme de génie, n'ayant jamais été gravées ni en Italie ni en France, il nous a été de toute impossibilité d'offrir à nos lecteurs un morceau de son *Eurydice*.

Nous allons donc donner, pour exemple de la musique dramatique au seizième siècle, deux chœurs de Boijoyeux, valet de chambre du roi de France et de Pologne, Henri III. Ces deux chœurs sont tirés du *Ballet comique de la Reine*, composé pour les noces du duc de Joyeuse avec mademoiselle de Vaudemont, sœur de Louise de Vaudemont, femme de Henri III. Les paroles sont de l'abbé Lachesnaye, chapelain du roi. Cet essai informe de l'opéra fut fait à la cour de France en 1582.

Dans la chambre du palais d'Henri III, qui servit de théâtre pour la représentation de ce ballet, on avait pratiqué une ouverture à la voûte, où des chœurs étaient placés sans être vus des spectateurs. Il est question, dans la relation de l'exécution de ce ballet, d'instruments tels que les violons et les hautbois, qui jouèrent seuls et qui accompagnèrent les voix; mais aucune trace de ces différentes parties n'existe dans la partition originale déposée à la bibliothèque du Conservatoire de Paris.

Digitized by Google

CHOEURS DE VOIX DE FEMMES.

Le chant des Syrènes, à quatre parties,

Musique de Boijoyeux.

(1582.)

Modérément

SUPERIUS 1 (ou Soprano.)

O - cé - an, pè - re che - nu,

SUPERIUS 2 (ou Soprano.)

O - cé - an, pè - re che-nu,

SUPERIUS 3 (ou Soprano.)

O - cé - an, pè - re che-nu,

CONTR' ALTO.

O - cé - an, pè - re che - nu,

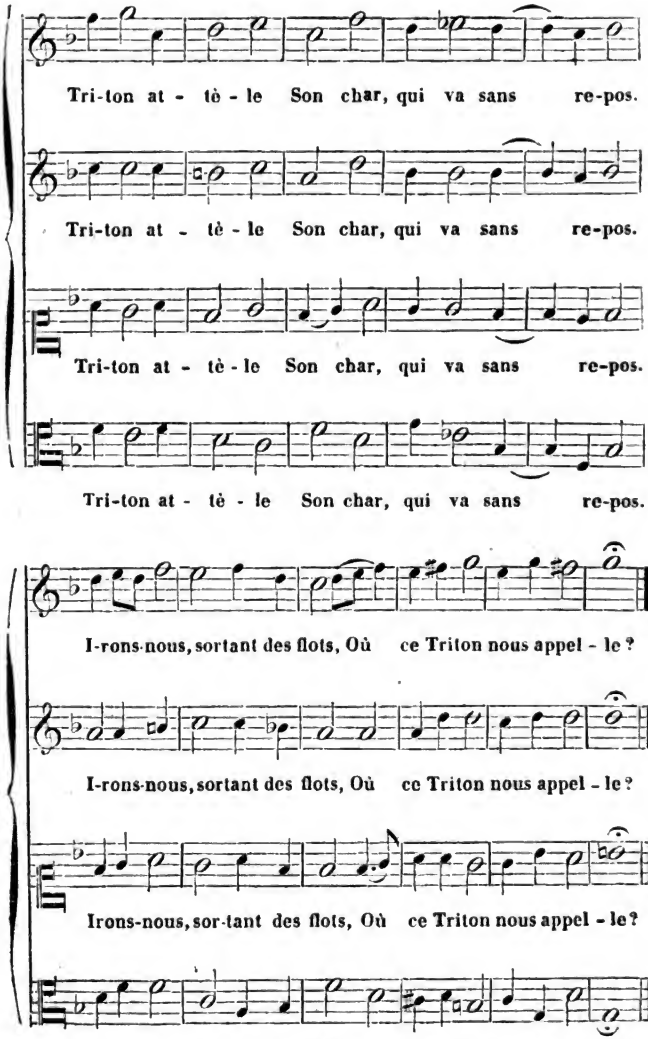
Pè - re des dieux re - con - nu! Jà le vieil

Pè - re des dieux reconnu! Jà le vieil

Pè - re des dieux re - con - nu! Jà le vieil

Père des dieux re - con - nu! Jà le vieil

Digitized by Google



Digitized by Google

Réponse de la voûte dorée aux Syrènes.

(Chœur à cinq parties.)

Modérement.

SUPERIUS 1 (ou Soprano.)

Al-lez, fil - les d'Achelois, Sui-vez

SUPERIUS 2 (ou Soprano.)

Al-lez, fil - les d'Achelois, Sui-vez

CONTR'ALTO.

Al-lez, fil - les d'Achelois, Sui-vez

TENORE.

Al-lez, fil - les d'Achelois, Sui-vez

BASSUS.

Al-lez, fil - les d'Achelois, Sui-vez

Triton qui vous ap-pel - le; A sa trompe accor - dez vos

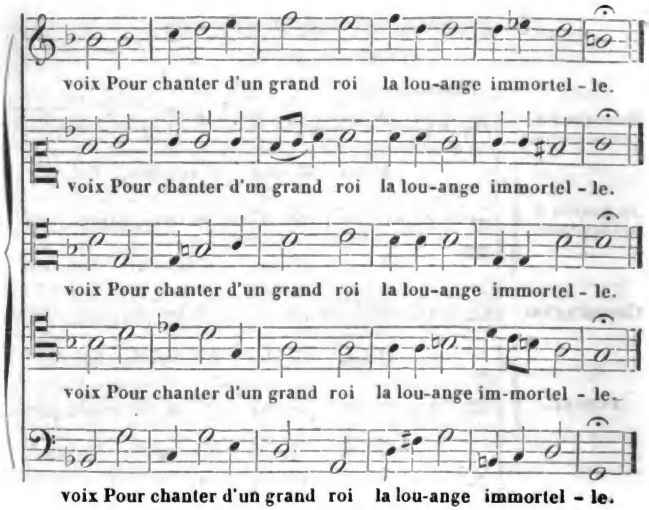
Triton qui vous ap-pel - le; A sa trompe accor - dez vos

Triton qui vous ap-pel - le; A sa trompe accor - dez vos

Triton qui vous ap-pel - le; A sa trompe accor - dez vos

Triton qui vous ap-pel - le; A sa trompe accor - dez vos

Digitized by Google



Les instruments à vent ne furent introduits dans les orchestres que vers la fin du dix-septième siècle; jusqu'à cette époque, le seul hautbois, le violon, la violette (espèce d'alto) et le violoncelle y furent uniquement en usage.

La contre-basse, cet instrument si puissant, ne fut importée en France que vers le commencement du dix-huitième siècle, et ce fut un artiste de talent, nommé *Mondonville*, qui en joua le premier à l'Académie royale de Musique (l'Opéra) de Paris, en 1710.

Cependant la contre-basse était connue des Italiens vers la fin du seizième siècle, puisque Paul Véronèse, dans son magnifique tableau des *Noces de Cana*, a représenté, sur le premier plan, un musicien qui joue de cet instrument parmi le groupe des concertants.

Digitized by Google

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

Voici le monologue d'Armide, musique de Lully, le créateur de l'opéra en France. Quoique né à Florence, ce grand artiste ne doit à l'Italie que d'y avoir reçu le jour. Il vint à Paris à l'âge de douze ans; il ne savait alors que jouer du violon, et ce fut sous la direction d'un maître français qu'il apprit les règles de la composition. L'abbé Perrin, qui avait remarqué le génie naissant de Lully, se l'associa dans la direction de l'Opéra dont il avait obtenu le privilége de Louis XIV. Mais bientôt Lully régna seul en maître à l'Académie royale de Musique, et s'y distingua par une sage administration et par le plus beau génie musical de son siècle. Comme Molière, Lully fut donc tout à la fois le directeur et l'auteur de son théâtre. Sans ce double emploi, peut-être n'aurions-nous pas les chefs-d'œuvre toujours nouveaux de l'auteur du *Misanthrope*.

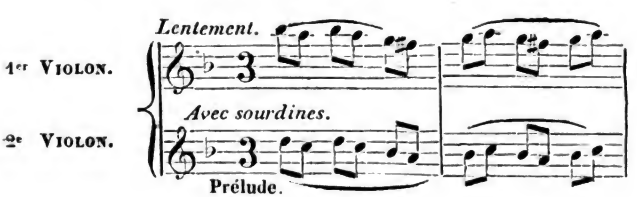
Si les opéras de Lully ne sont plus représentés sur notre première scène lyrique, le lecteur observera que la cause en vient des progrès qu'a faits l'art musical, à peine fixé à l'époque où ce grand compositeur écrivait.

ARMIDE,

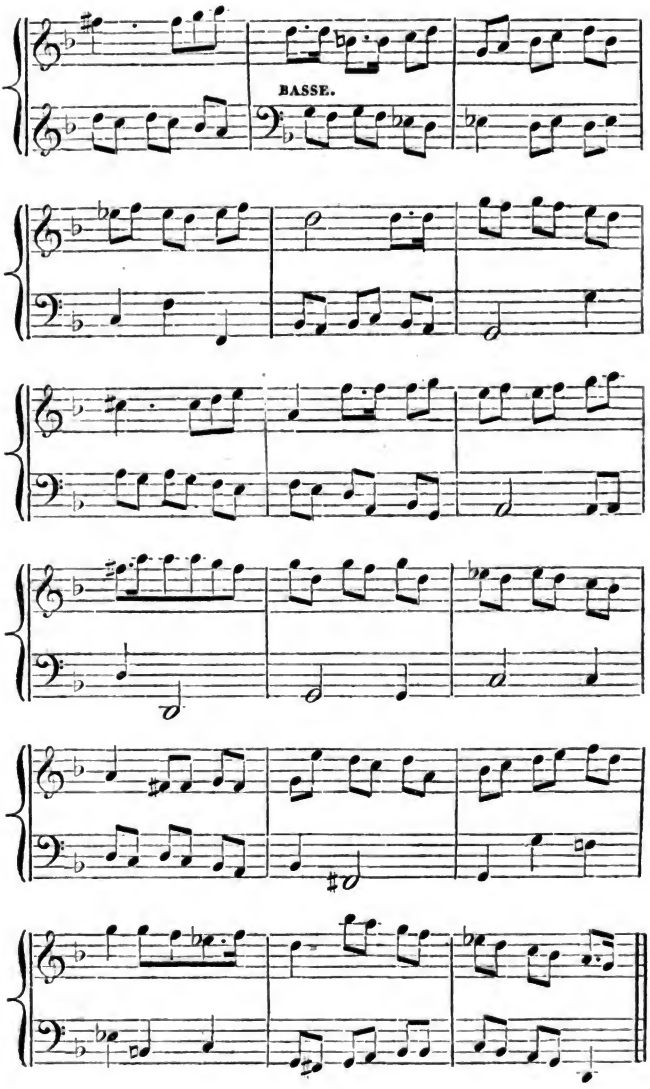
Paroles de QUINAULT, musique de LULLY,

Acte II, scène 3e.

(1672.)



Digitized by Google



Digitized by Google

Doux.

RENAUD.

Plus j'ob - ser - ve ces lieux et

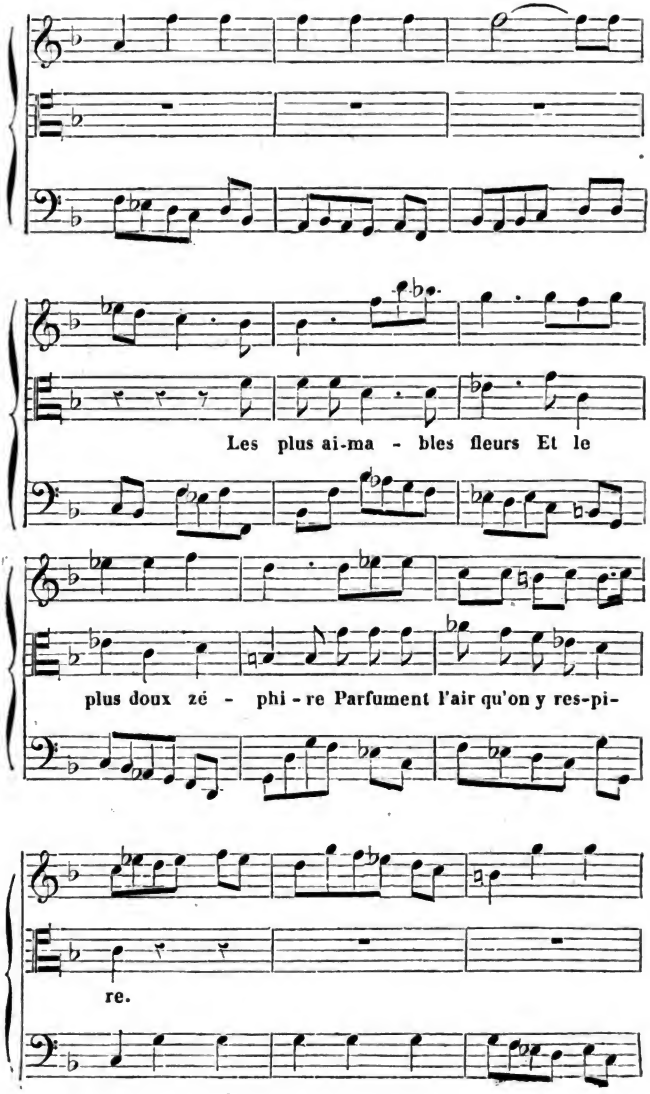
Sempre legato.

plus je les ad - mi - re ; Ce fleu-ve cou-le len-te-

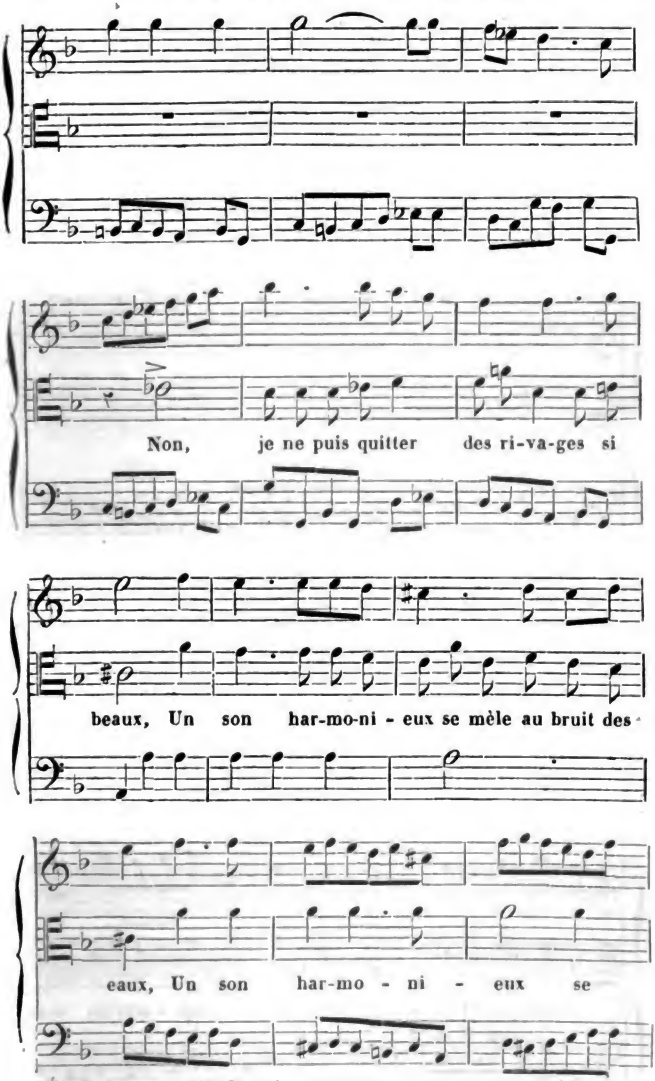
ment, Et s'é - loigne à re - gret d'un sé-

jour si char- mant.

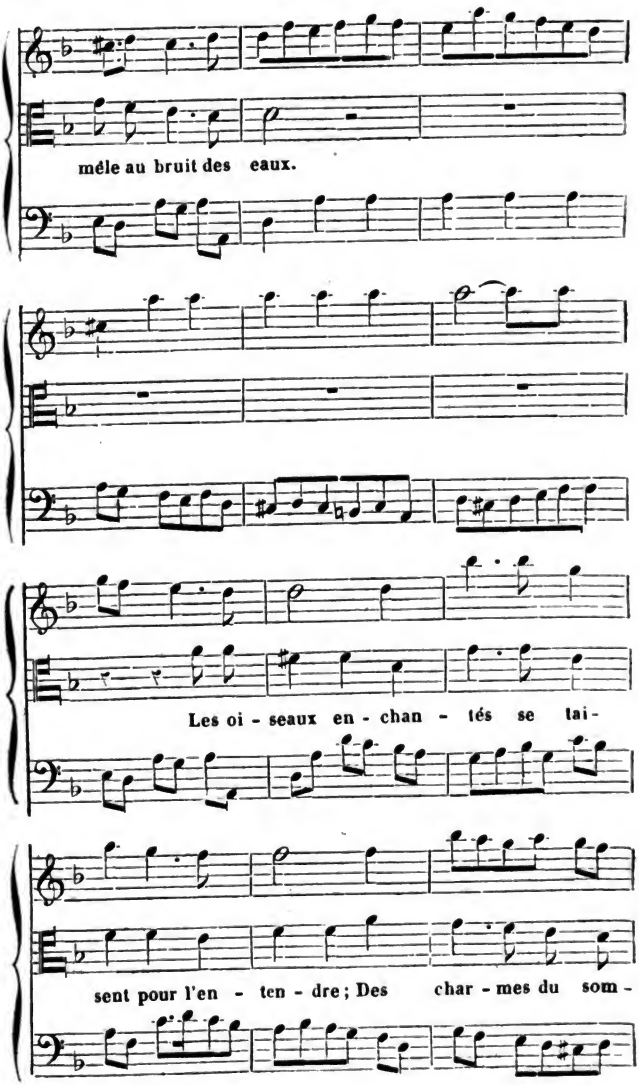
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

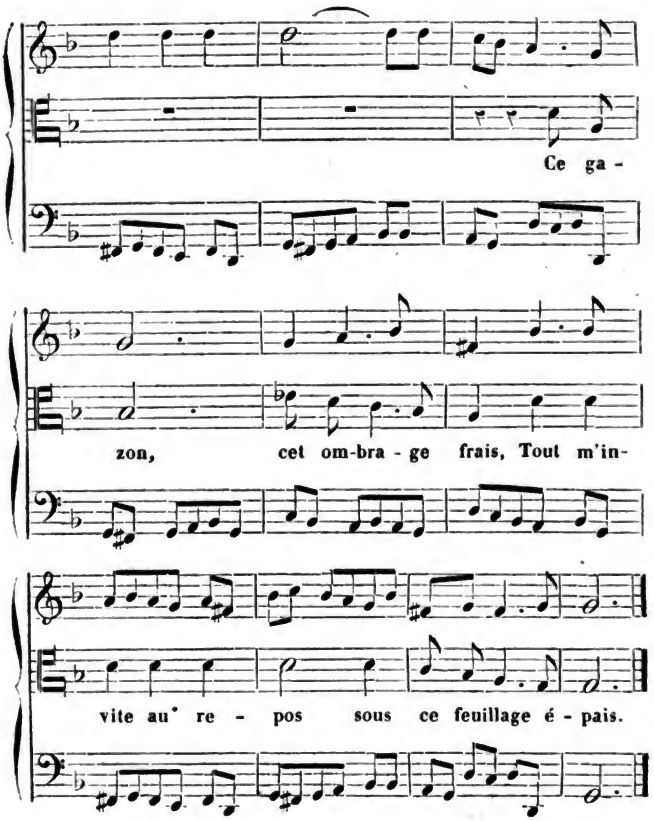
meil j'ai peine à me dé - fen - dre; Ce ga-

zon, cet om-bra - ge frais, Tout m'in-

vite au re - pos sous ce feuil-la-ge é-

pais.

Digitized by Google



Du temps de Boijoyeux, et encore sous celui de Lully, l'usage du bécarre était inconnu ; on le remplaçait par le dièse. De plus, les figures de notes, telles que la ronde, la blanche, la noire, etc., avaient la forme carrée comme on l'emploie encore pour la notation du plain-chant. (Voyez 1re partie, page 152.)

Ce ne fut que quelques temps avant Lully qu'on imagina de mettre des barres de mesures transversales ; jusqu'au dix-

Digitized by Google

septième siècle, on indiquait seulement la division des mesures par un petit trait qui se plaçait sur la première ligne de la portée.

Les parties de violon s'écrivaient aussi, vers la fin du dix-septième siècle, sur la clef de *sol* première ligne (synonyme de la clef de *fa* quatrième ligne), et, quand un morceau avec des bémols à la clef était mineur, les compositeurs supprimaient toujours le dernier bémol nécessaire, mais ils le posaient accidentellement dans le courant du morceau. (Voyez le dernier paragraphe qui précède le stabat de Pergolèse, page 332.)

Enfin si, dans quelques morceaux des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, nous avons mesuré et recopié le chant et les accompagnements sur les clefs et avec les figures de notes usitées de nos jours, ce n'a été que pour faciliter la lecture de ces compositions, qu'on peut consulter dans les partitions originales à la bibliothèque du Conservatoire de Paris.

Le lecteur remarquera que l'expression musicale du monologue précédent est bien adaptée aux paroles du grand poète Quinault. L'orchestre, quoique écrit avec une simplicité presque pauvre d'effets, a cependant la couleur convenable au sujet, et le dessin de basse, par sa continuité, exprime avec vérité le fleuve qui *coule lentement*. C'est le premier morceau de musique française qui soit imitatif. On a bien abusé, depuis Lully, de ce moyen qui est devenu puéril, employé avec exagération par la médiocrité; mais dans le monologue d'Armide, l'imitation est juste et naturelle.

Gluck qui, cent ans après Lully, remit en musique le poème de Quinault, consulta souvent la partition primitive, et bien des intentions d'expressions et de dessin, mises en œuvre par Lully, furent imitées par l'auteur allemand. Le lecteur pourra s'en convaincre en lisant le monologue suivant que Gluck a écrit dans son Armide, représentée à Paris en 1777.

Digitized by Google

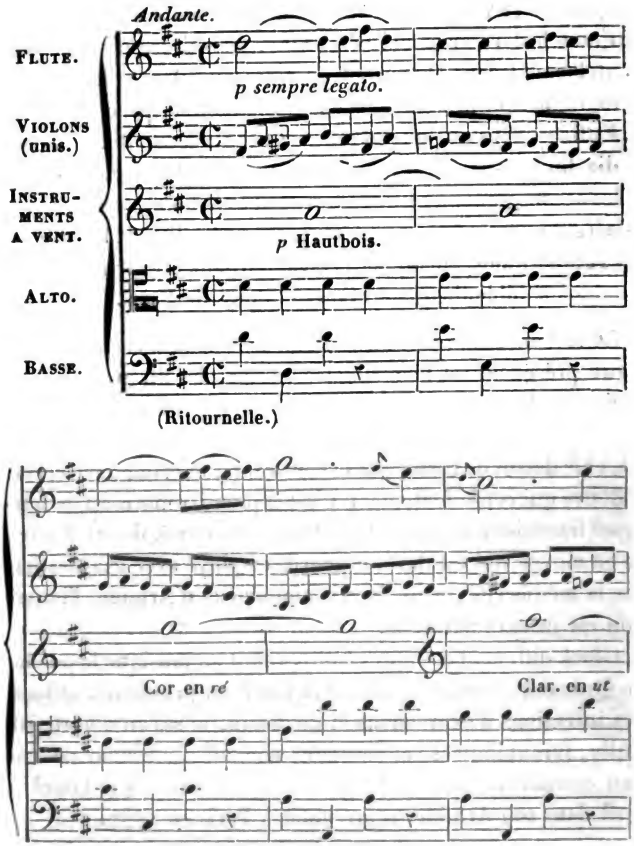
DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

ARMIDE,

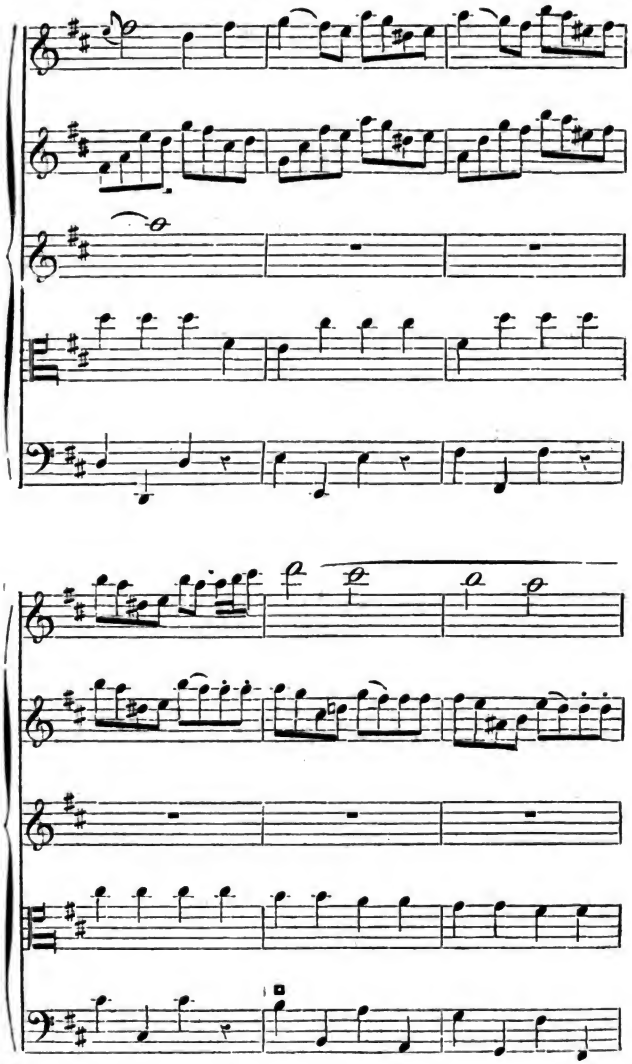
Paroles de QUINAULT, musique de GLUCK,

Acte II, scène 3e.

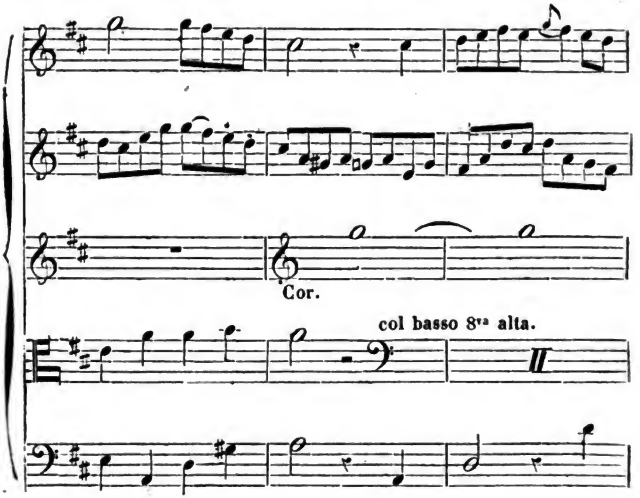
(1777.)

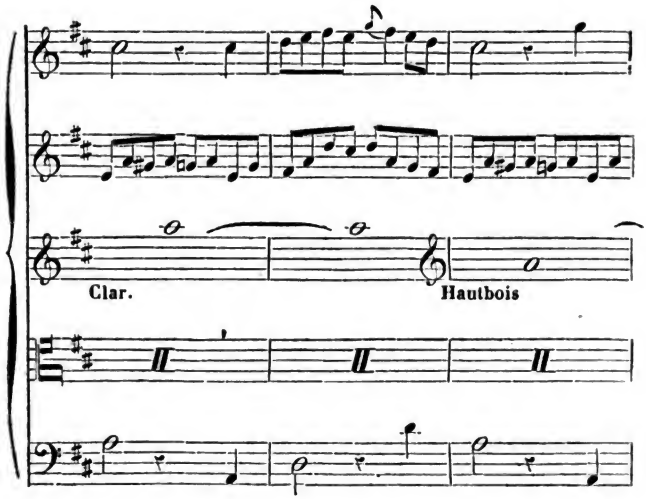


Digitized by Google

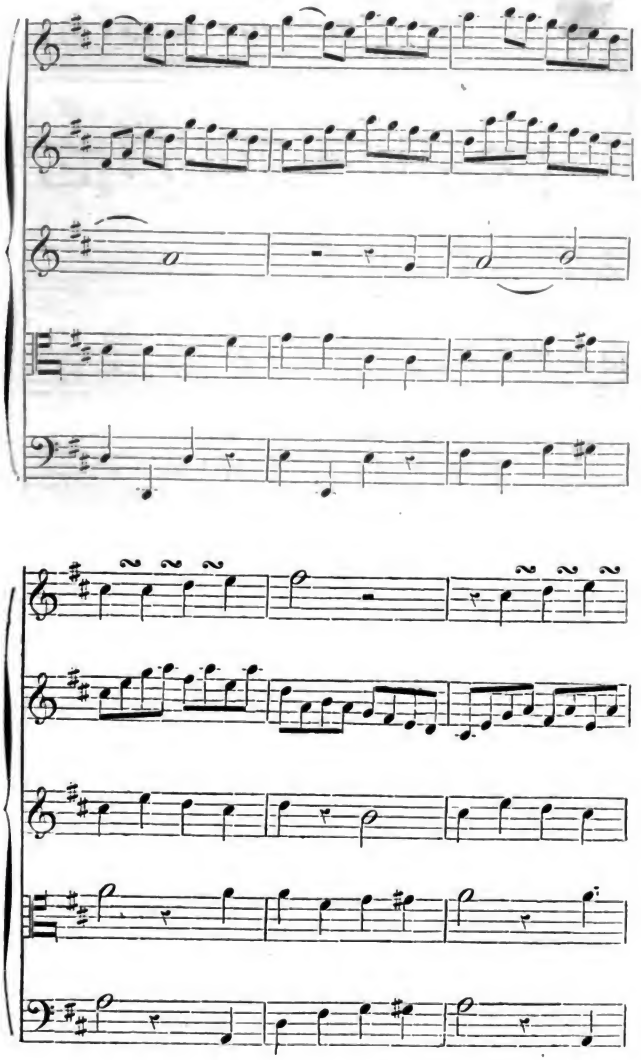


Digitized by Google

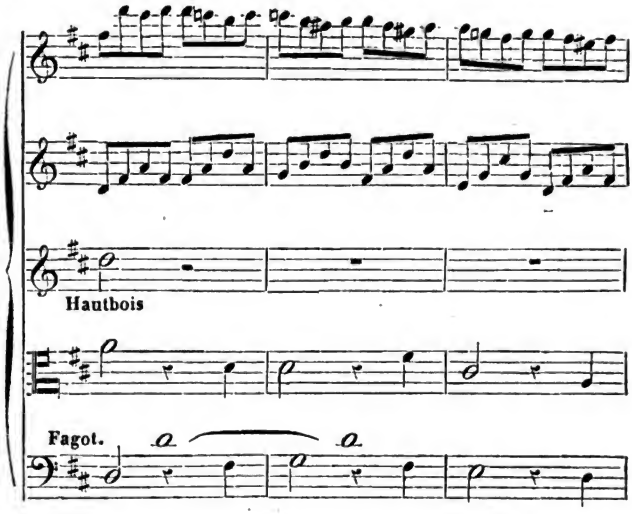


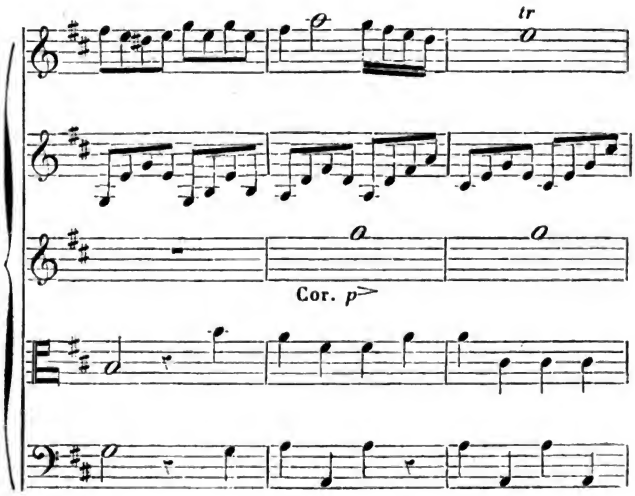


Digitized by Google



Digitized by Google





Digitized by Google

Hautbois

Clar. *p*

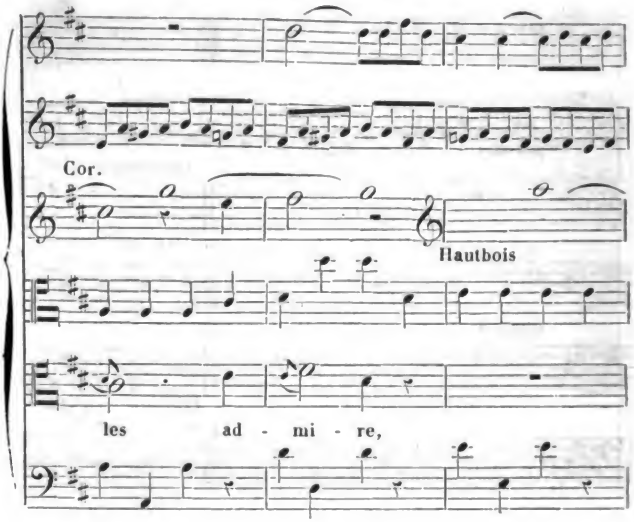
RENAUD. *p*

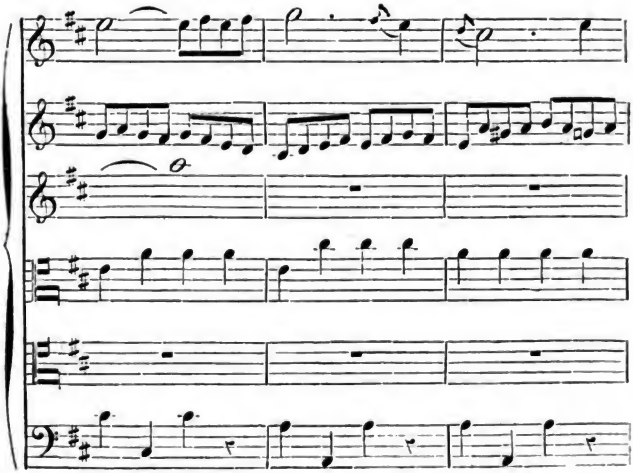
Plus j'ob-

ser - ve ces lieux et plus je

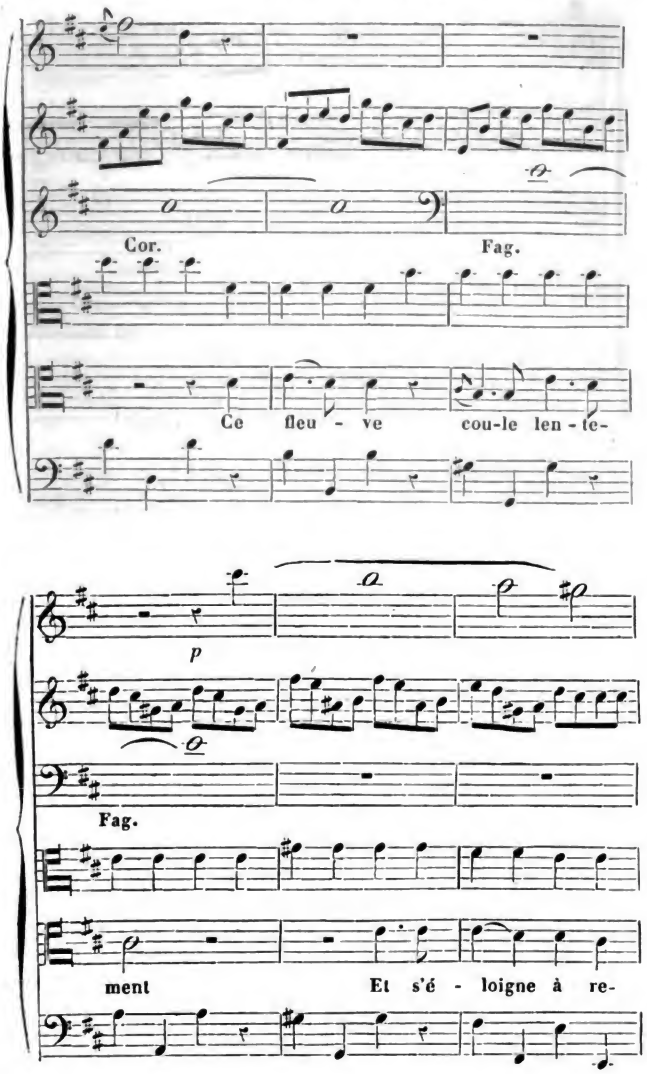
Fagot.

Digitized by Google

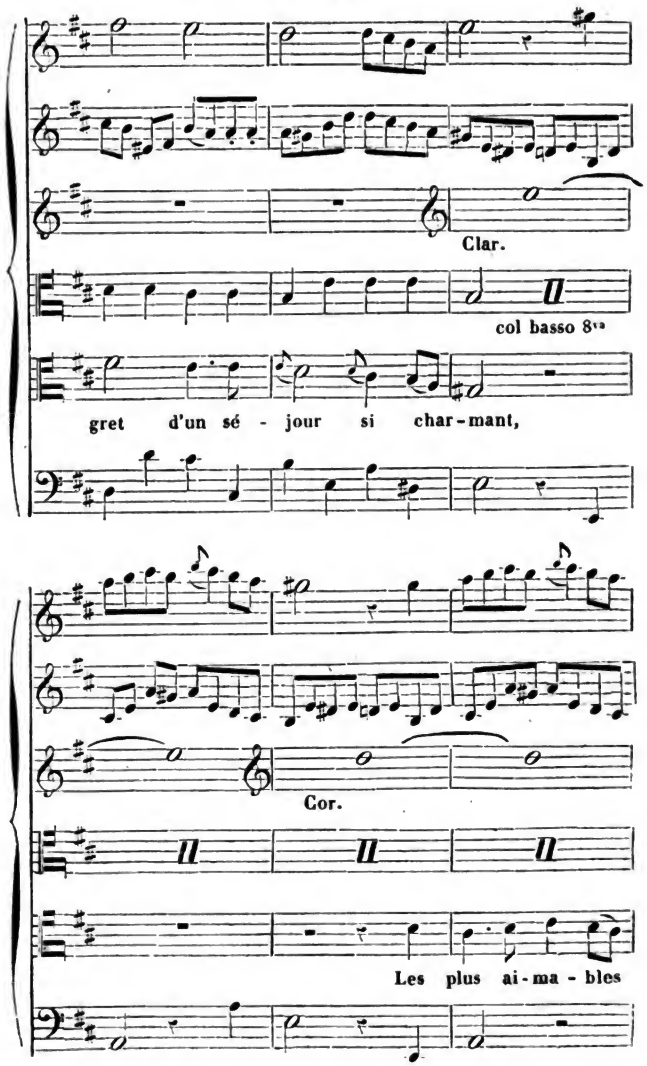




Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

Hautbois

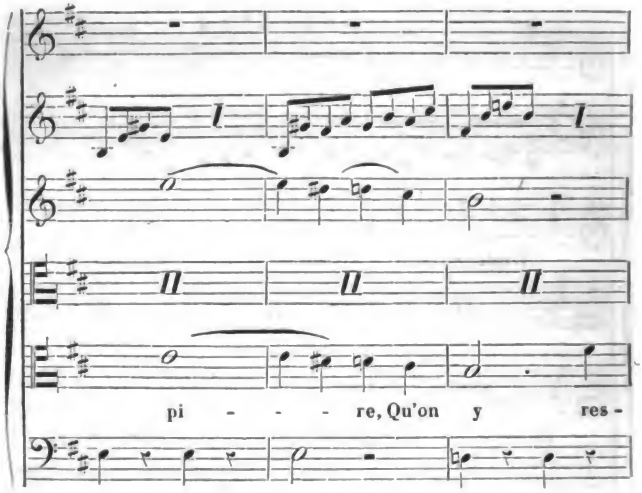
fleurs et le plus doux zé - phy - re par-

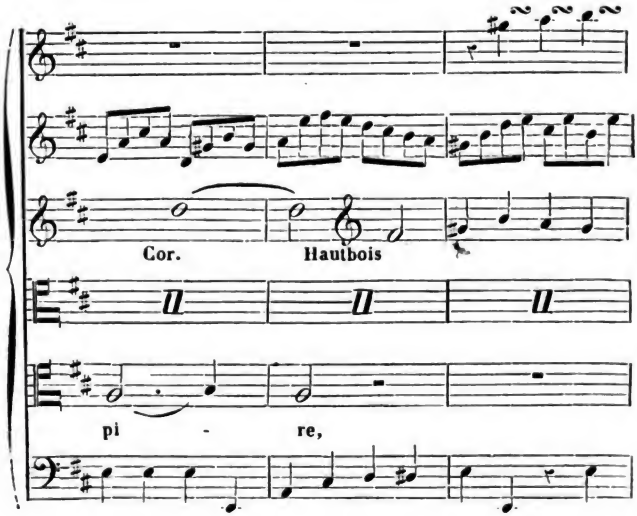
Fag.

Clar.

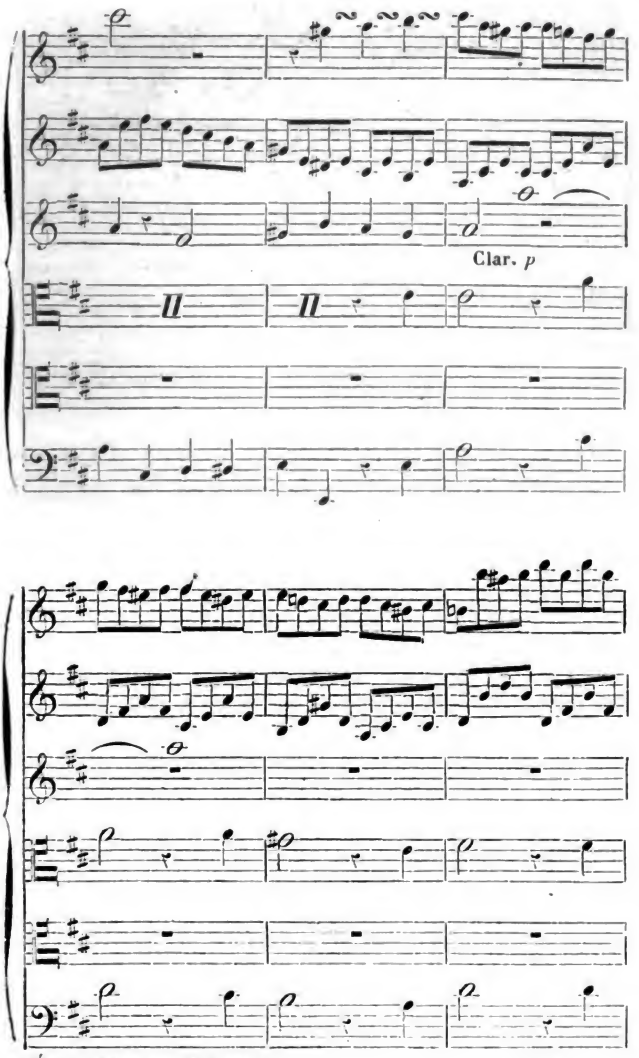
fu - ment l'air qu'on y res-

Digitized by Google

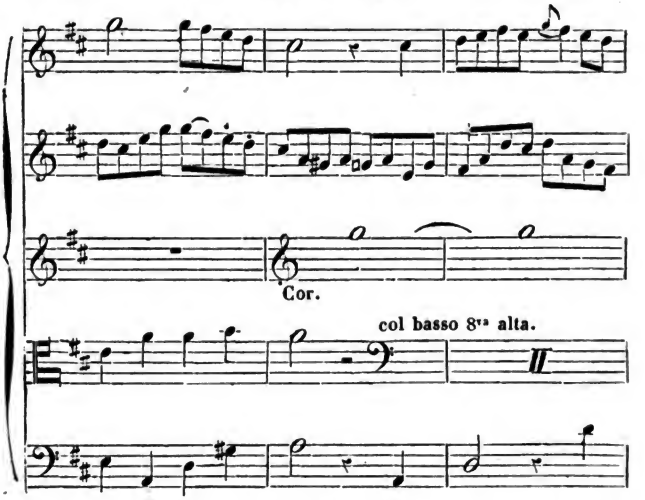


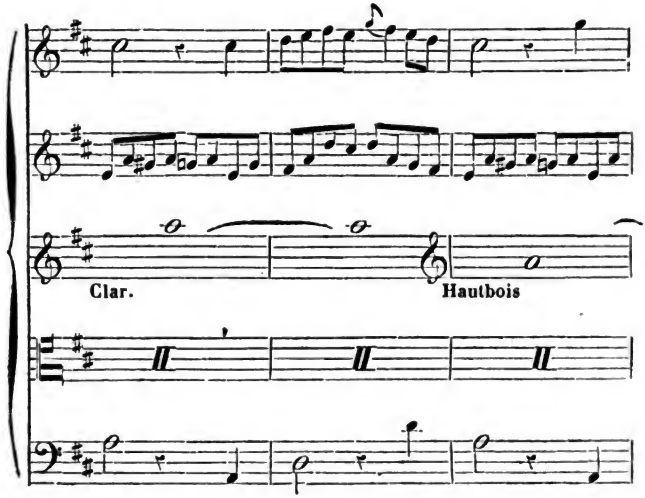


Digitized by Google

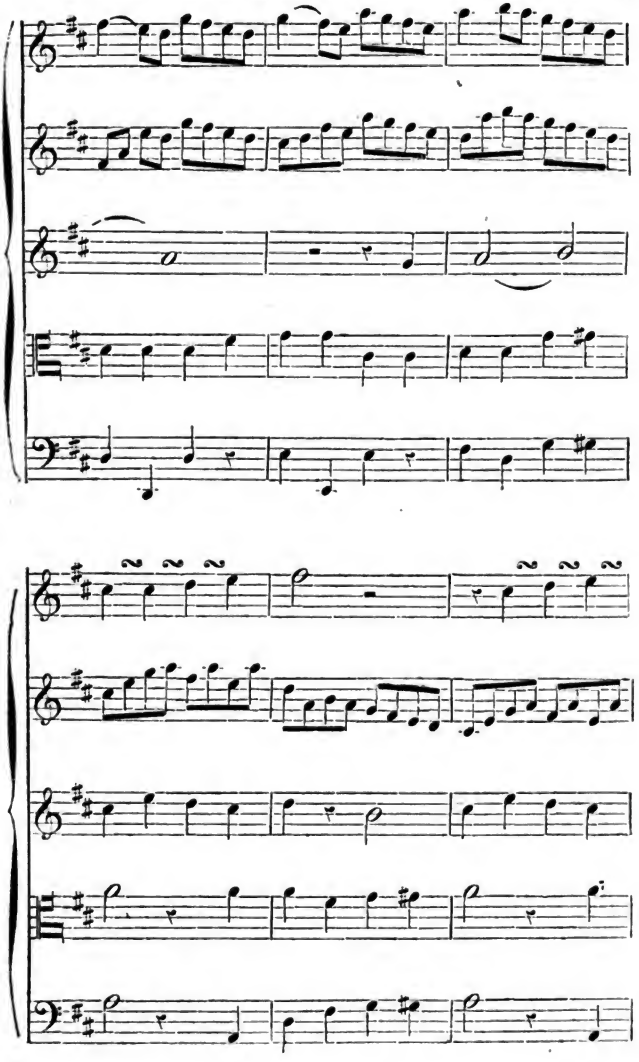


Digitized by Google

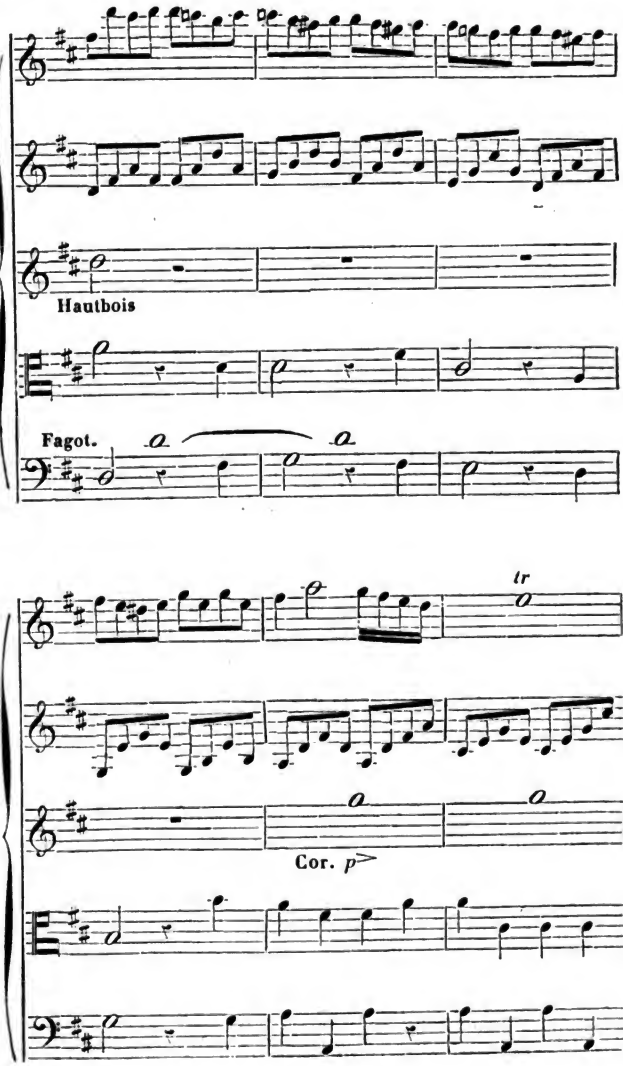




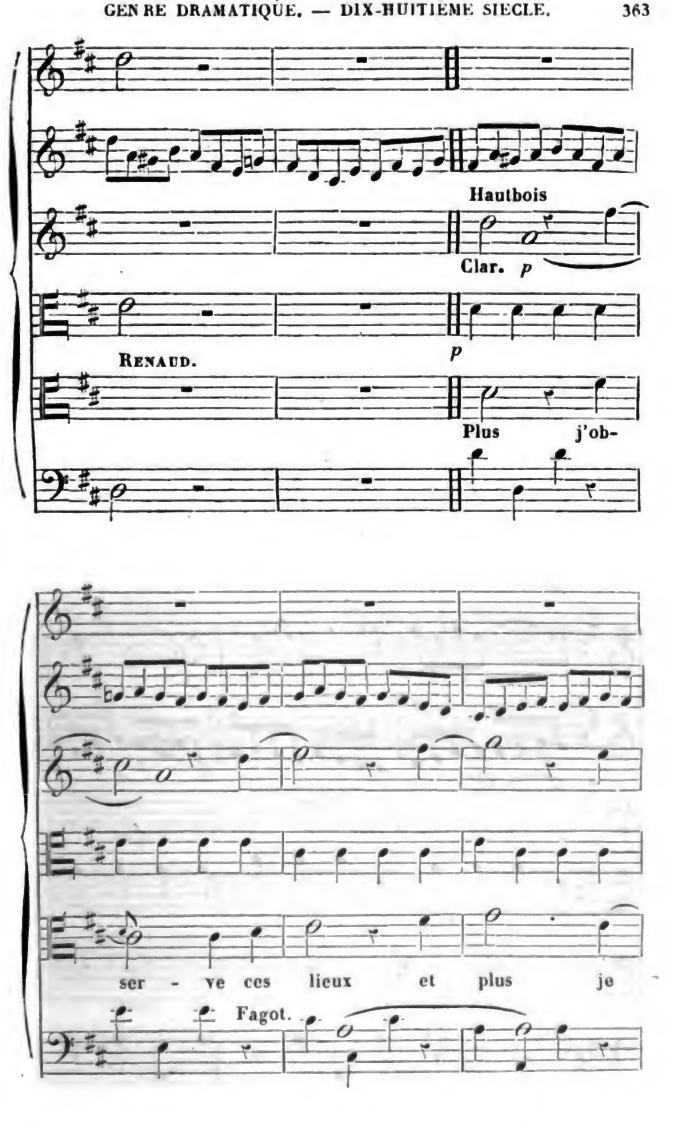
Digitized by Google



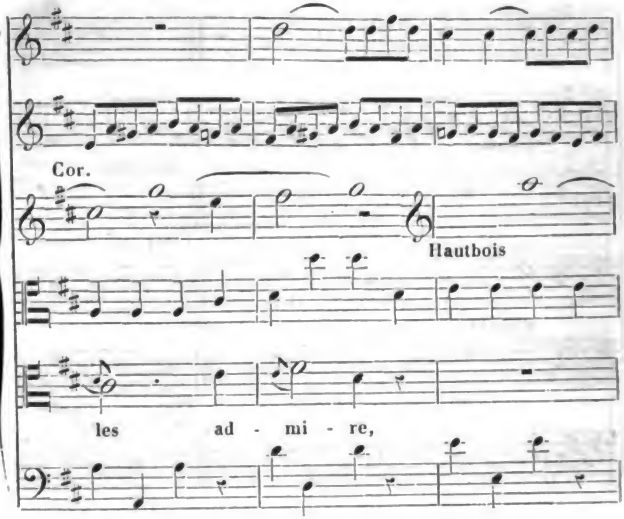
Digitized by Google

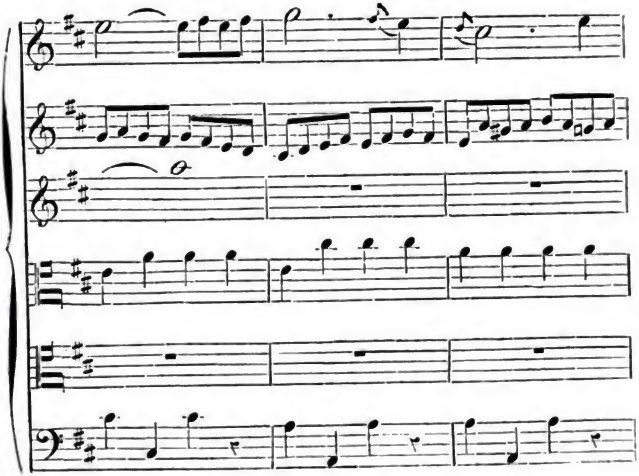


Digitized by Google



Digitized by Google





Digitized by Google

Cor. Fag.

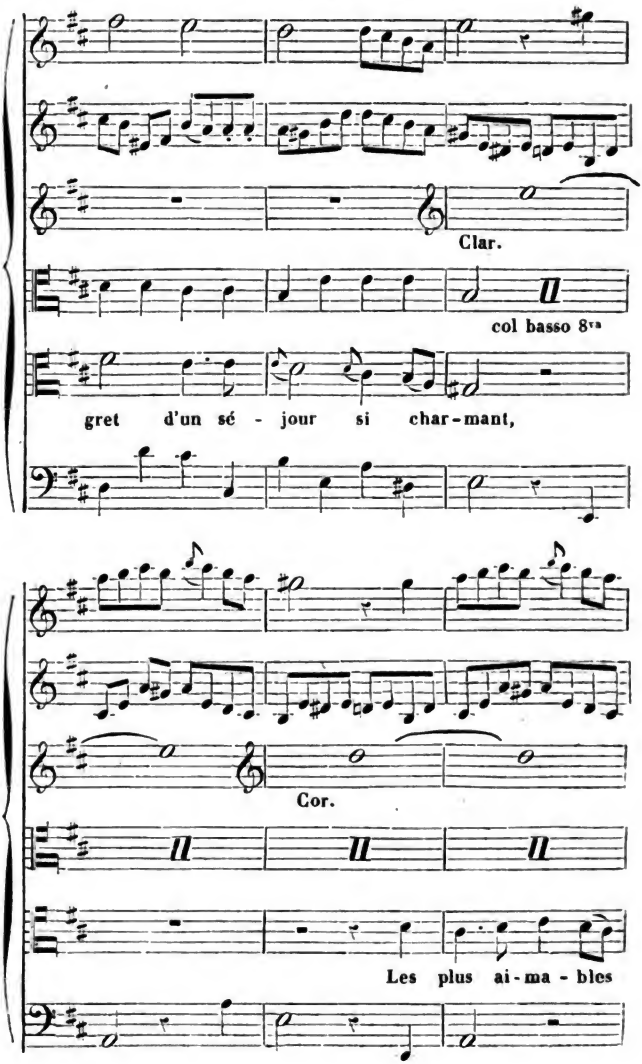
Ce fleu - ve cou-le len - te-

p

Fag.

ment Et s'é - loigne à re-

Digitized by Google



Digitized by Google

Hautbois

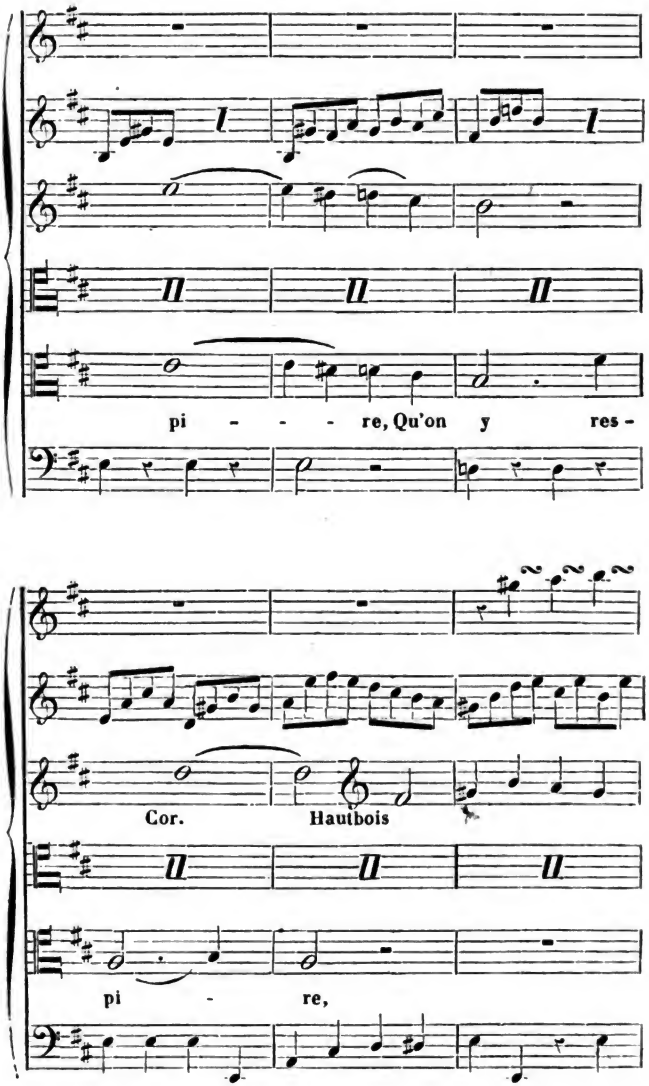
fleurs et le plus doux zé - phy - re par-

Fag.

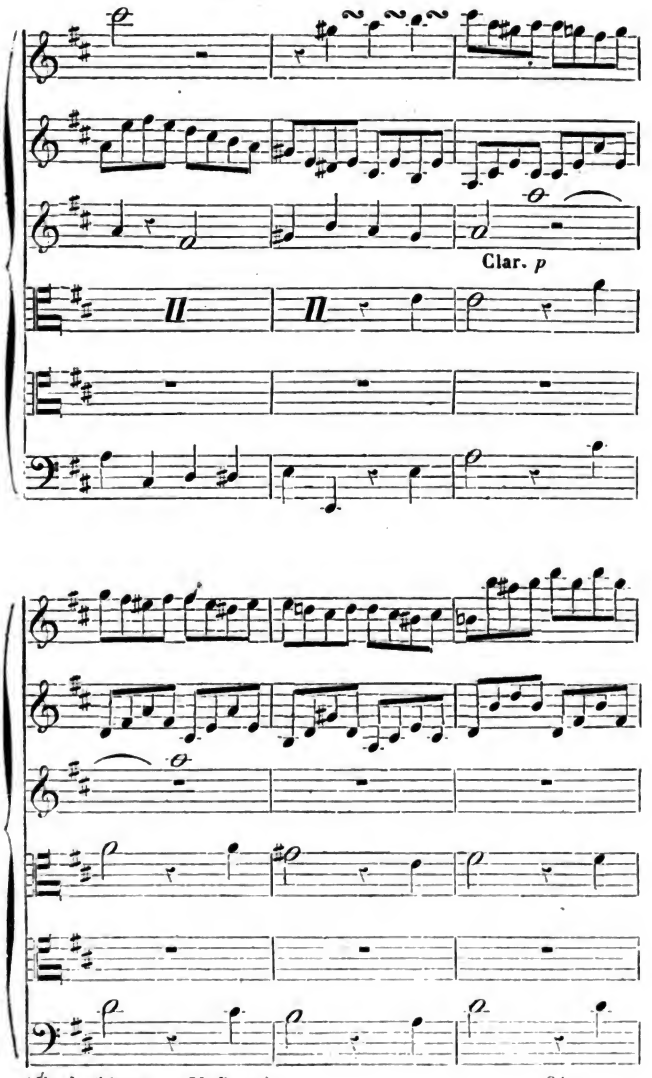
Clar.

fu - ment l'air qu'on y res-

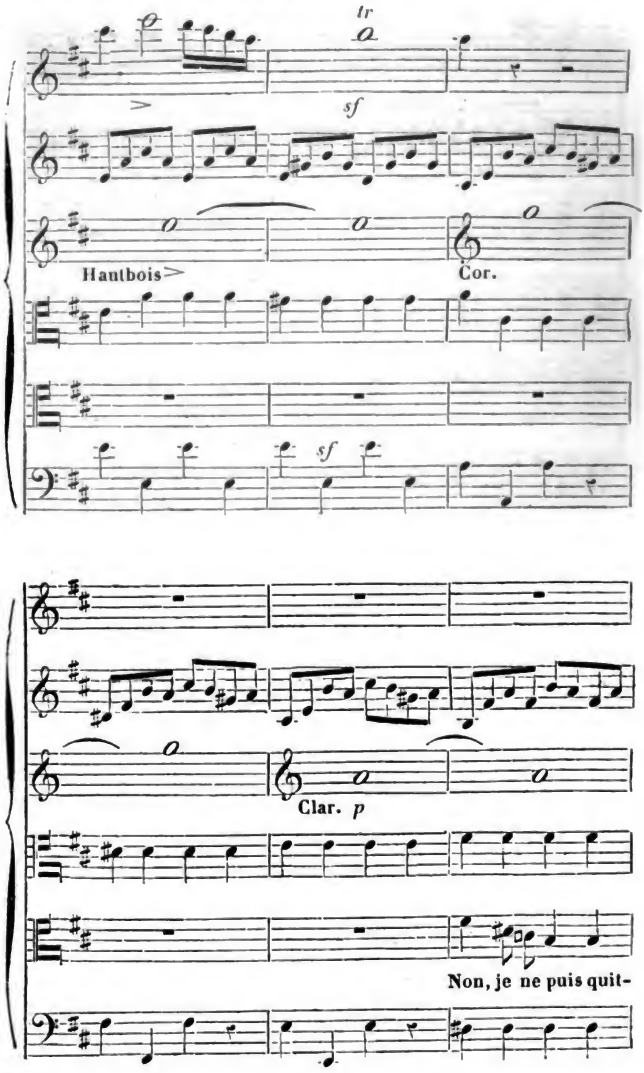
Digitized by Google



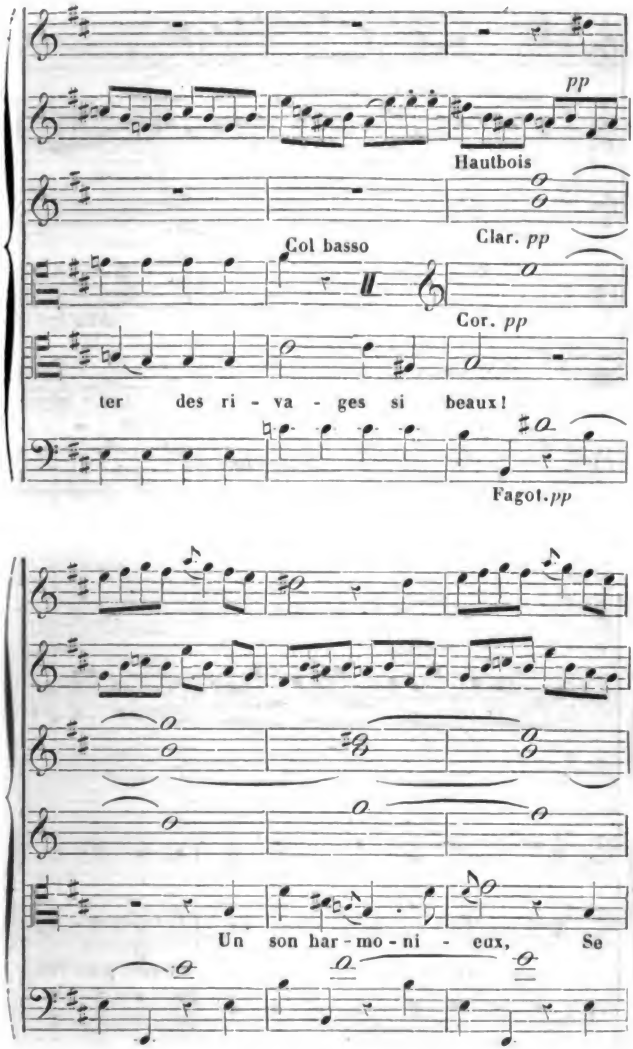
Digitized by Google



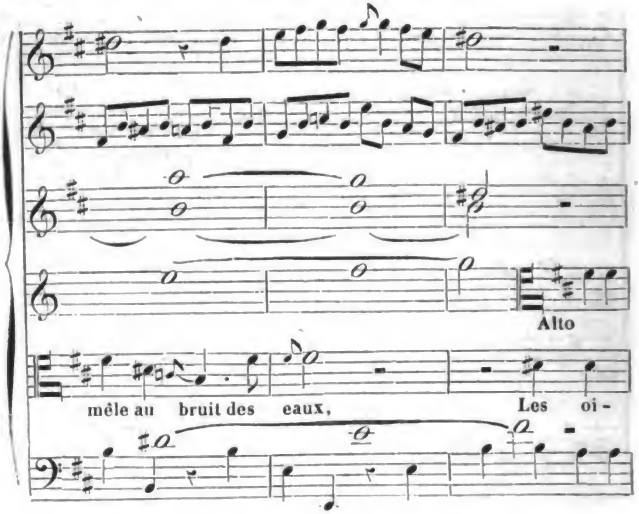
Digitized by Google

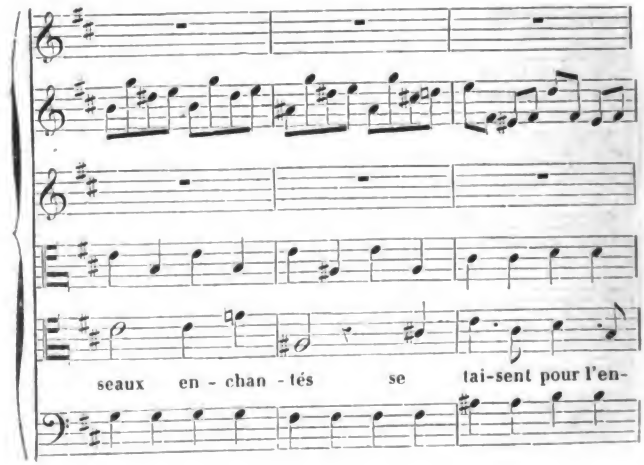


Digitized by Google

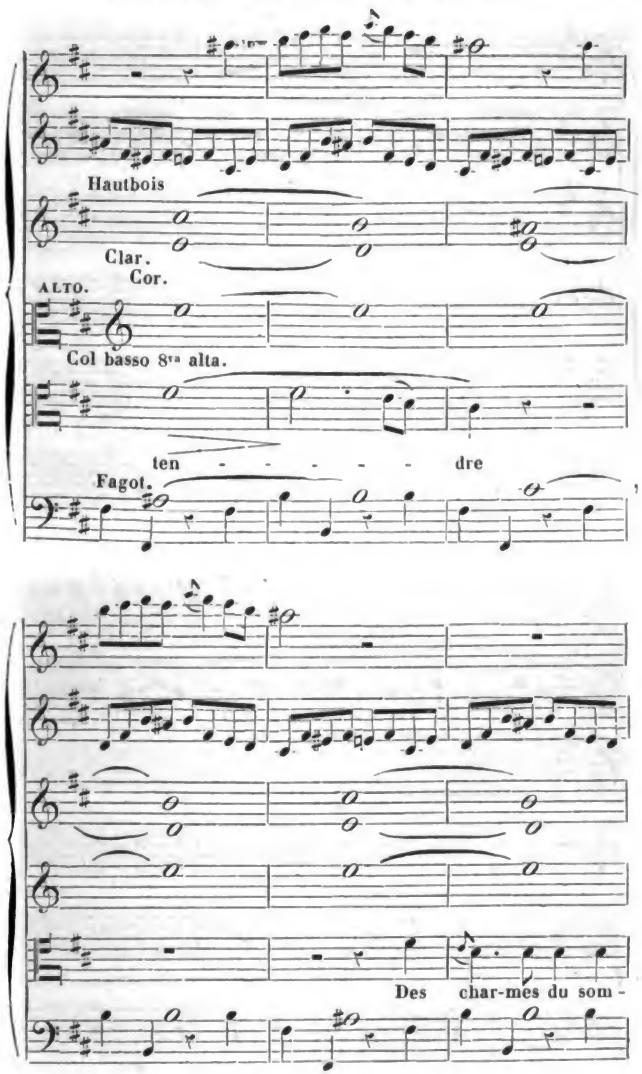


Digitized by Google

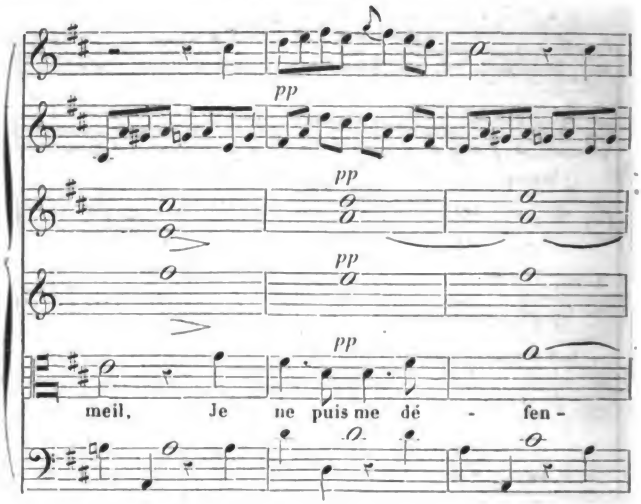


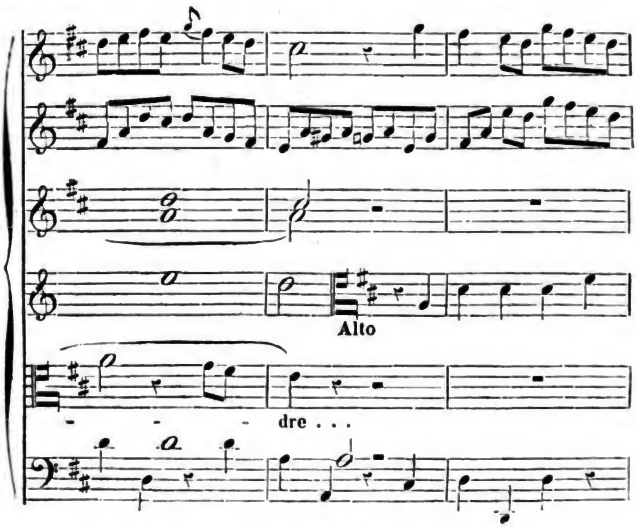


Digitized by Google

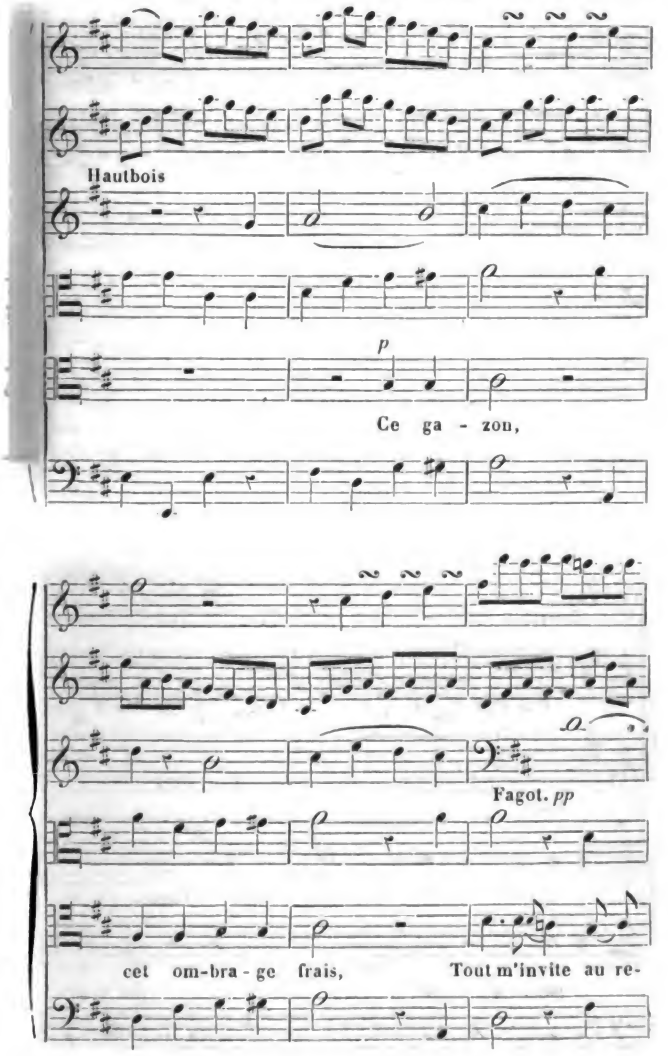


Digitized by Google





Digitized by Google



Digitized by Google

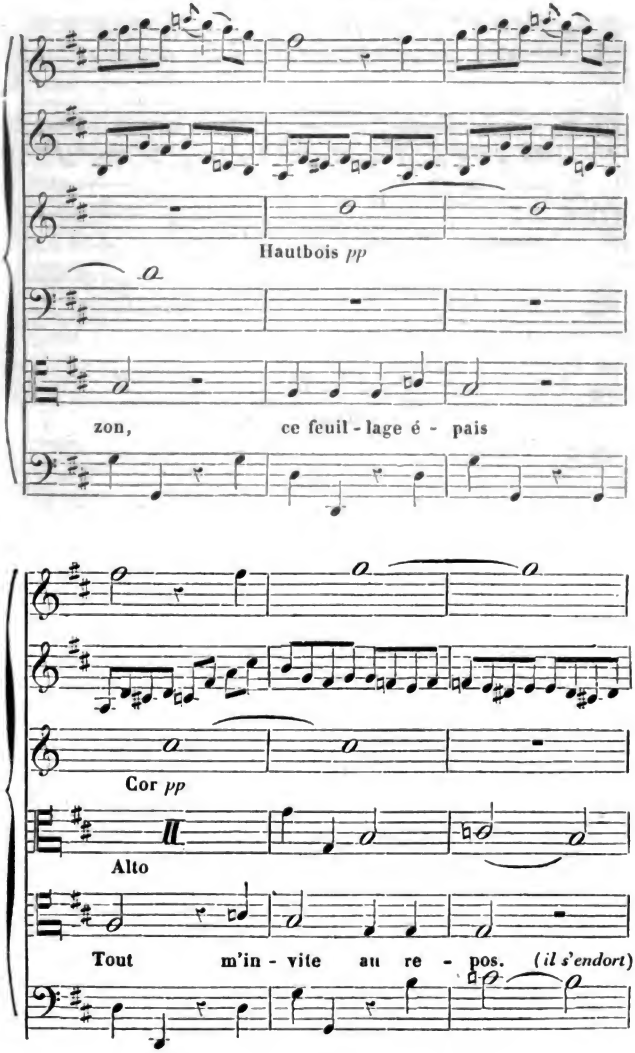
pos, Sous ce feuil - lage é-

Clar.

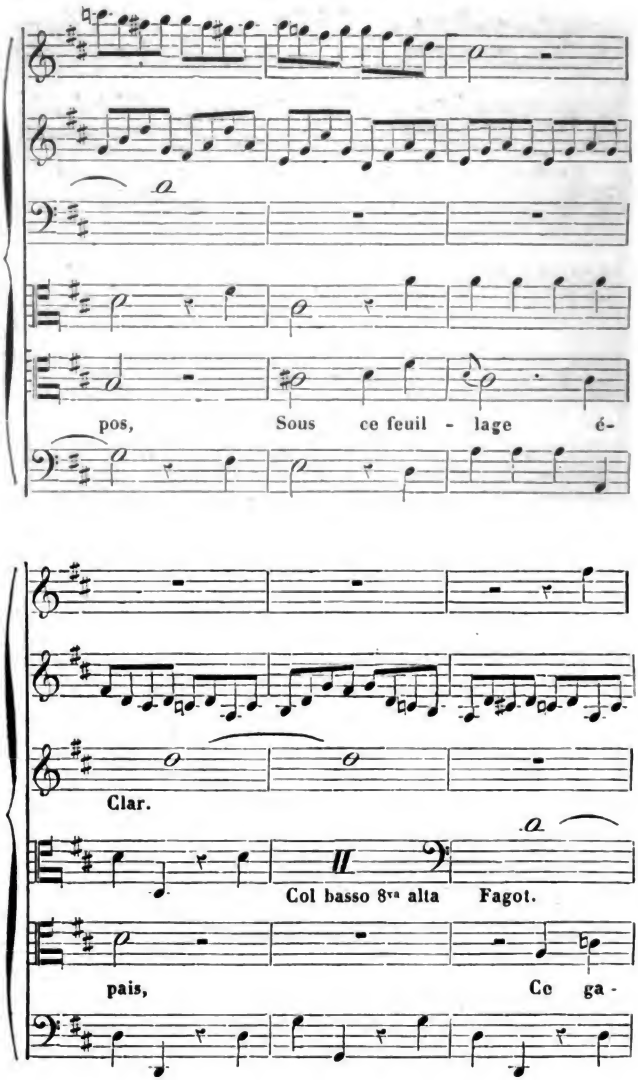
Col basso 8va alta Fagot.

pais, Ce ga -

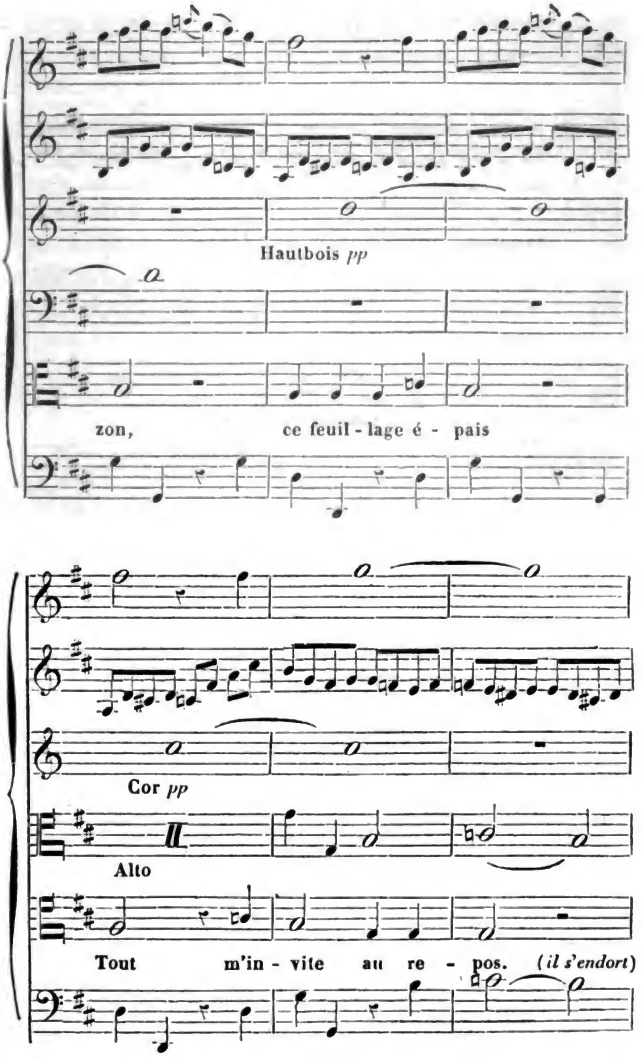
Digitized by Google



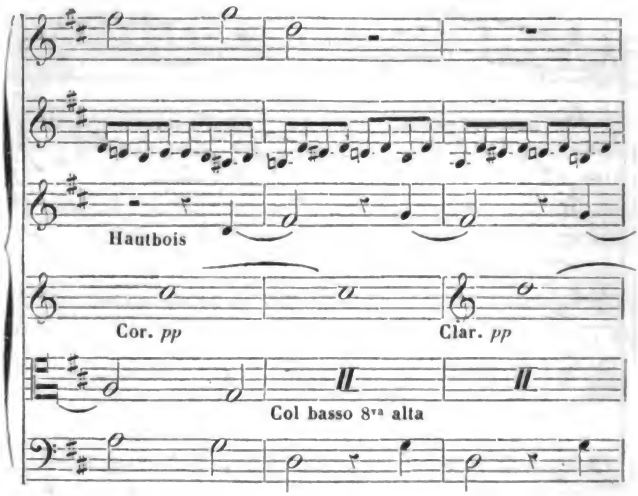
Digitized by Google

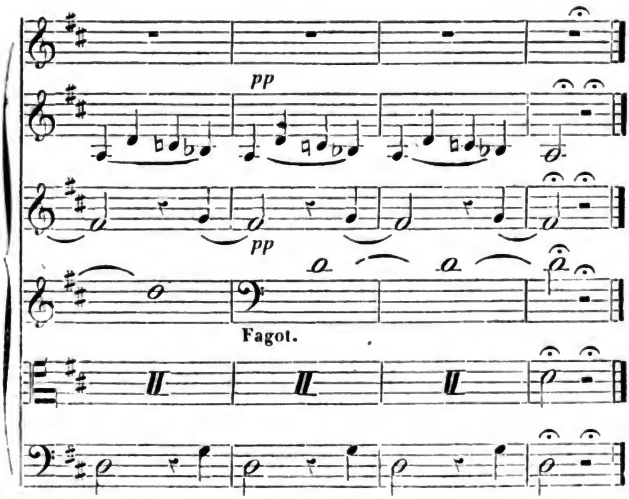


Digitized by Google



Digitized by Google





Digitized by Google

Si le dessin de Lully a été imité par Gluck dans ce monologue, le lecteur remarquera que celui de ce dernier auteur est bien plus mélodieux et que la partie vocale est chantée avec grace et vérité, tandis que, dans Lully, la voix ne fait entendre qu'une simple déclamation, juste d'expression, il est vrai, mais privée du charme mélodique. De plus, Gluck, qui avait un orchestre à sa disposition, moyen d'effet inconnu à Lully, en a tiré un parti admirable; et les sons fugitifs que la clarinette, le hautbois, le cor et le basson font entendre, d'abord séparément, ensuite ensemble, expriment avec beaucoup de poésie : *Un son harmonieux se mêle au bruit des eaux.*

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

C'est par un morceau du célèbre Rossini que nous terminerons ce chapitre. Le nom de ce grand compositeur étant européen depuis long-temps, nos éloges paraîtraient bien froids à ceux qui l'admirent et le regardent avec raison comme le plus grand maître des temps modernes.

Voici donc l'ensemble du quatuor du *Moïse* italien, *Mi manca la voce;* une pareille citation sera plus éloquente que tout ce que nous pourrions dire en faveur de l'homme de génie, auteur de ce magnifique quatuor.

Ce morceau, dans la partition, n'a pour accompagnement qu'une simple partie de harpe, dont la reproduction nous a paru inutile à faire ici, tout l'effet étant dans l'arrangement harmonieux des voix.

Digitized by Google

ENSEMBLE DU QUATUOR: *MI MANCA LA VOCE*,

Musique de Rossini.

Moïse italien, acte II, scène 4e.

Andantino

ELCIA (Soprano).

Mi man-ca la

AMALTEA (Soprano).

Mi man-ca la

OSIRIDE (Tenor).

Mi man-ca la

ARONNE. (Tenor).

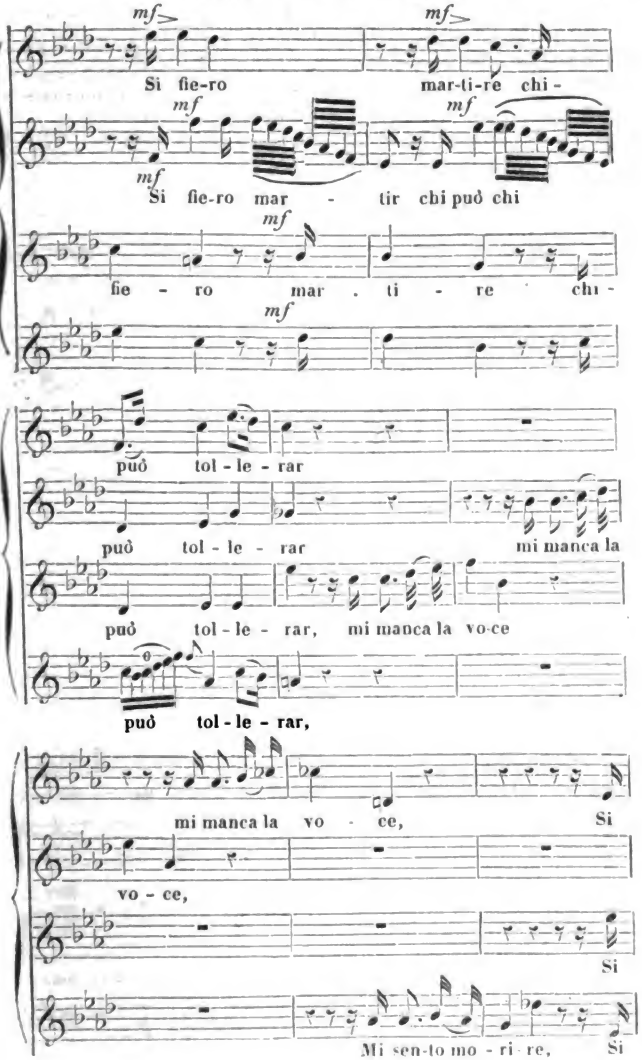
vo-ce mi sen-to mo-ri-re

vo-ce mi sen-to mo-ri-re

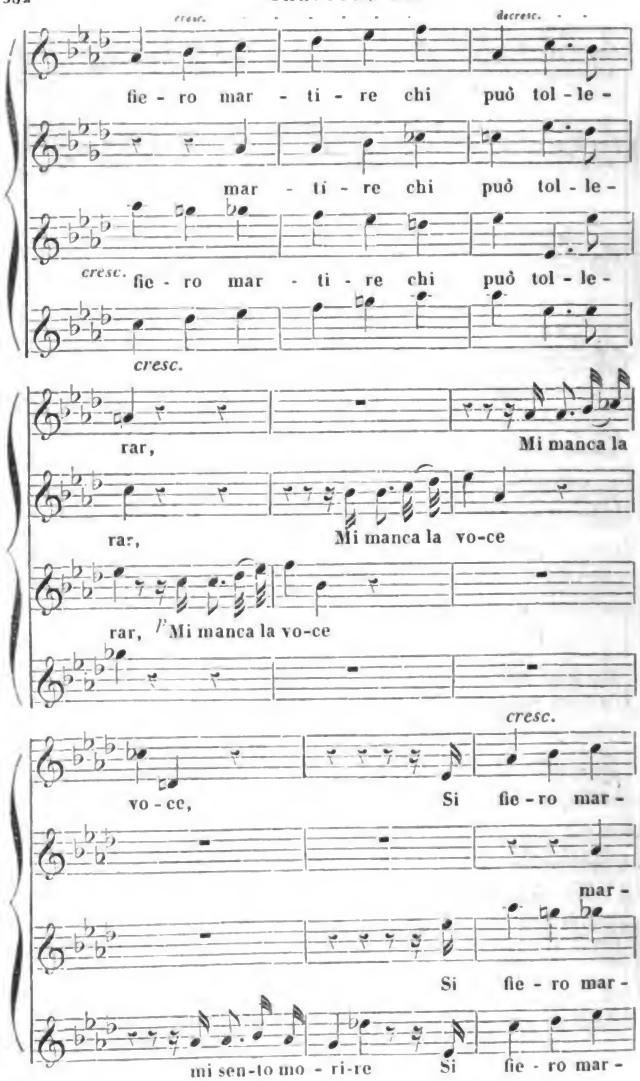
vo-ce mi sen-to mo-ri-re, Si

mf

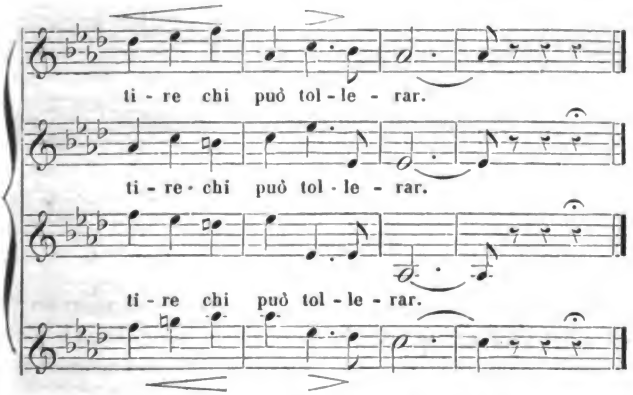
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Dans les partitions de Rossini, la partie vocale est écrite avec pureté et dans un système très propre à faire briller un organe exercé. Le mauvais goût des chanteurs, à l'époque des débuts de Rossini, l'engagea à écrire, dans ses partitions, tous les agréments du chant en notes réelles, afin d'éviter à ses cantilènes une mutilation complète de la part des virtuoses qui devaient les chanter. Ce parti pris fut la cause d'une entière révolution dans la vocalisation des chanteurs lyriques, et, en les forçant au travail, Rossini a été le vrai restaurateur de l'art du chant poussé si loin de nos jours.

Que dire de l'orchestre de Rossini? sinon qu'il est tour-à-tour léger, brillant et plein de vigueur! Ses antagonistes, ne sachant comment l'attaquer, accusèrent Rossini de manquer de vraisemblance dans presque toutes ses productions; mais, en homme de génie, il a réduit ses adversaires au silence par ses belles productions du *Barbier*, d'*Otello*, de la *Pie Voleuse*, de *Moïse*, du *Comte Ory*, et surtout par le sublime *Guillaume-Tell*, merveille de l'art lyrique moderne.

Digitized by Google

CHAPITRE XIII.

Différents caractères de morceaux de musique.

TROISIÈME GENRE. — DE SALON.

(SEIZIÈME SIÈCLE.)

Enfantée par la musique sacrée, la musique de salon ou de chambre brillait d'un vif éclat au seizième siècle; mais le style des cantilènes de la renaissance était à peu près semblable à celui des chorals religieux; et, à part la poésie, souvent drolatique (quand elle n'était pas érotique), qui inspirait les compositeurs de musique de salon, la différence était peu sensible entre ces deux genres, pourtant si opposés : le religieux et le profane.

L'usage était d'accompagner les voix avec quelques instruments, tels que le violon, le théorbe, la guitare, la flûte à bec et le clavecin; et plusieurs tableaux du Musée, datés de 1550 à 1590, confirment ce que nous avançons ici. On y voit représentés des personnages exécutant, à la suite d'un repas, des morceaux concertants pour la voix et les instruments.

L'art, qui n'était cultivé que par l'élite de la société d'alors, le fut bientôt par la bourgeoisie; enfin, la société paya des virtuoses pour la réjouir sur le théâtre; de militante qu'elle était, elle devint spectatrice, et l'art dramatique fut créé.

Parmi les plus anciens maîtres qui ont écrit de la musique de salon au seizième siècle, Claude Gondimel et C. Jeannequin, ainsi que Jean Mouton, occupent le premier rang. Nous offrons au lecteur un fragment de la *Bataille de Marignan*, musique de C. Jeannequin, maître de musique de François Ier, le restaurateur des lettres et des arts en France.

Digitized by Google

LA BATAILLE DE MARIGNAN,

Par Cl. Jeannequin,

dit *Clemens non Papa.*

(1540.)

SOPRANO.
É - cou - tez, É - cou - tez,

CONTRALTO.
É - cou - tez, É -

TENORE.
É - cou-tez,

BASSO.
É - cou - tez,

É - cou - tez tous, gentils Gal - - -

- - cou - tez, É - cou - tez, gen-tils Gal-

É-coutez tous, gen - tils Gal-

É - cou - tez, É - cou - tez, gen-tils Gal-

Digitized by Google

lois, du no-

lois, La vic-toi - - - re du no-ble roi Fran-

lois, du

lois, La vic-toi - re du no-ble roi Fran-

ble, du no-ble roi Fran-çois, du no-ble roi Fran-

çois, du no-ble roi Fran - çois,

no - ble roi François, du no-ble roi Fran -

çois, du no-ble roi François, du no-ble roi Fran-

çois, Et, o - rez si bien é-cou-tez, Des coups ruez de tous cô-

Et, o - rez si bien é-coutez, Des coups ruez de tous cô-

çois. Et

Digitized by Google

tés,

tés,

o - rez si bien é-cou - tez, Des coups ru-ez de tous cô -

de tous cô - tés, de tous cô - tés.

de tous cô - tés, de tous cô - tés.

tés, de tous cô - tés, de tous cô -

Des coups ru-ez de tous cô - tés. Fi-

Des coups ru - ez de tous cô - tés.

tés. Des coups ru - ez de tous cô - tés.

Digitized by Google

fres, souf-flez, frap - pez, tambours, Fai - tes vos

Fi-fres, souf-

Fi - fres, souf - flez, Tam - bours, bat -

Fi - fres, souf-flez, bat - tez tam -

tours, Fifres, soufflez, Tambours, battez, Fi - fres, jou -

flez, Tam - bours, bat - tez, Jou-ez, soufflez, fai-tes vos

tez, Fi - fres, jou -

bours. Fi - fres, jou -

ez, bat - tez, tam - bours, bat - tez, tam -

tours. Bat - tez, tam - bours, Fi - fres, souf -

ez, Frap-pez, tambours, Faites vos tours, Fi - fres, souf -

ez, frap - pez, tam - bours, Jouez, sifflez, fai-tes vos

Digitized by Google

bours, Jou - ez, sif- flez, fai - tes vos tours. Fi - fres, souf-

flez, jou - ez, Bat - tez, tam - bours, bat-

flez, bat - tez, tam - bours, Fi - fres, souf-

tours, Fi - fres, jou - ez, fi - fres, souf-

flez, frap - pez, tam - bours, Fi - fres, jou -

tez, Fi - fres, jou - ez, bat-tez, tam-bours,

flez, bat - tez, tam - bours, Fi-

flez, bat - tez, tam - bours, fi - fres, souf -

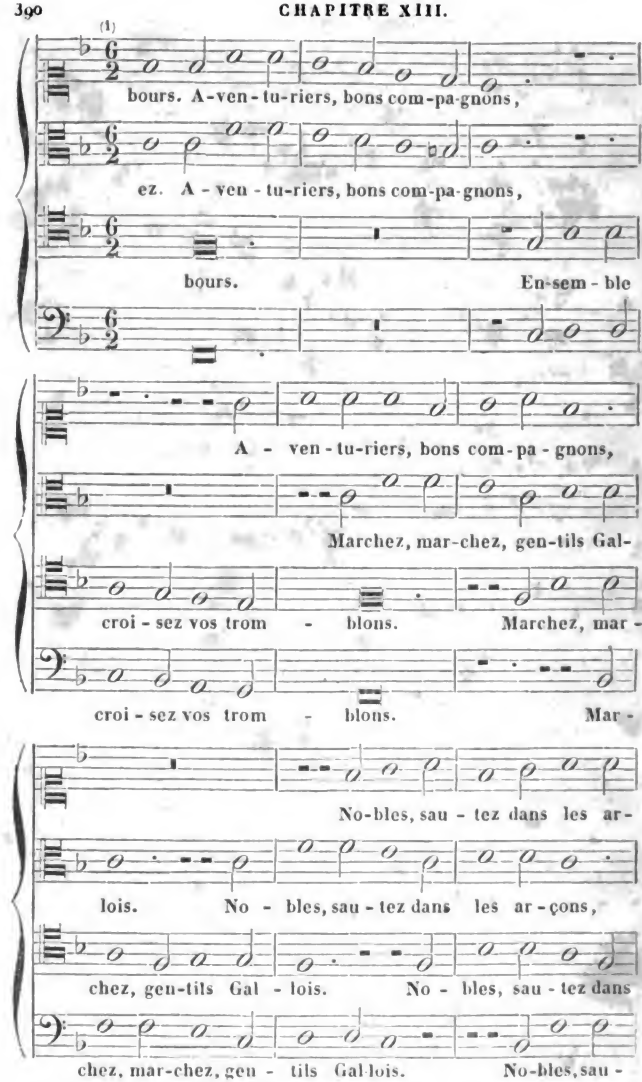
ez, souf - flez, jou - ez, frap - pez, tam -

Tambours, battez, Fifres, jouez, Tambours, battez, Fifres, jou-

fres, souf - flez, frap - pez, tam -

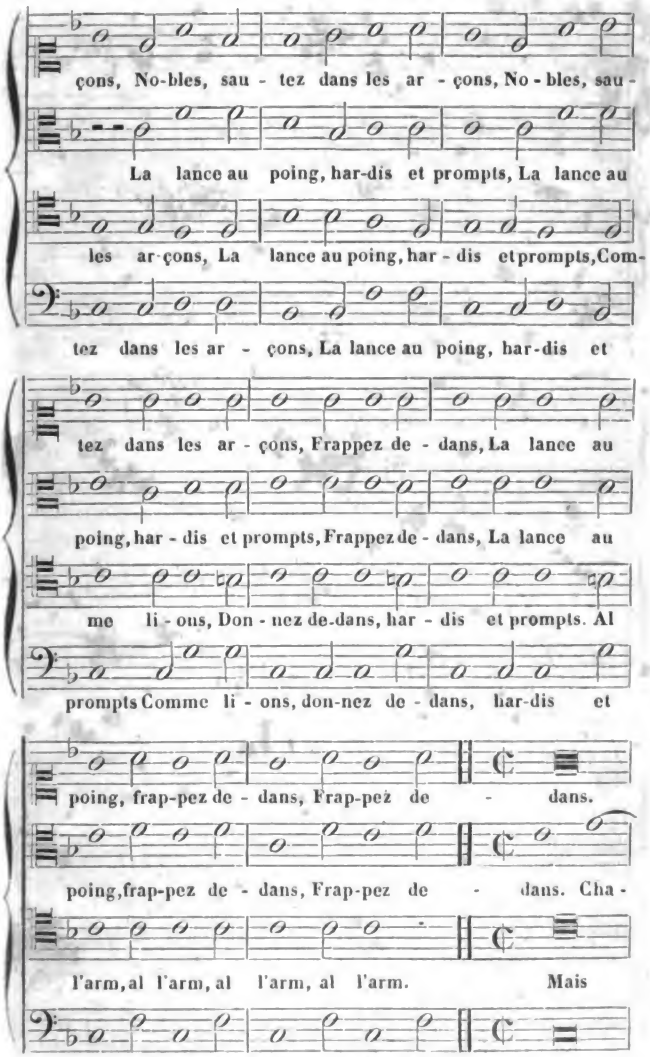
flez, Jou - ez, frap - pez, tam-

Digitized by Google

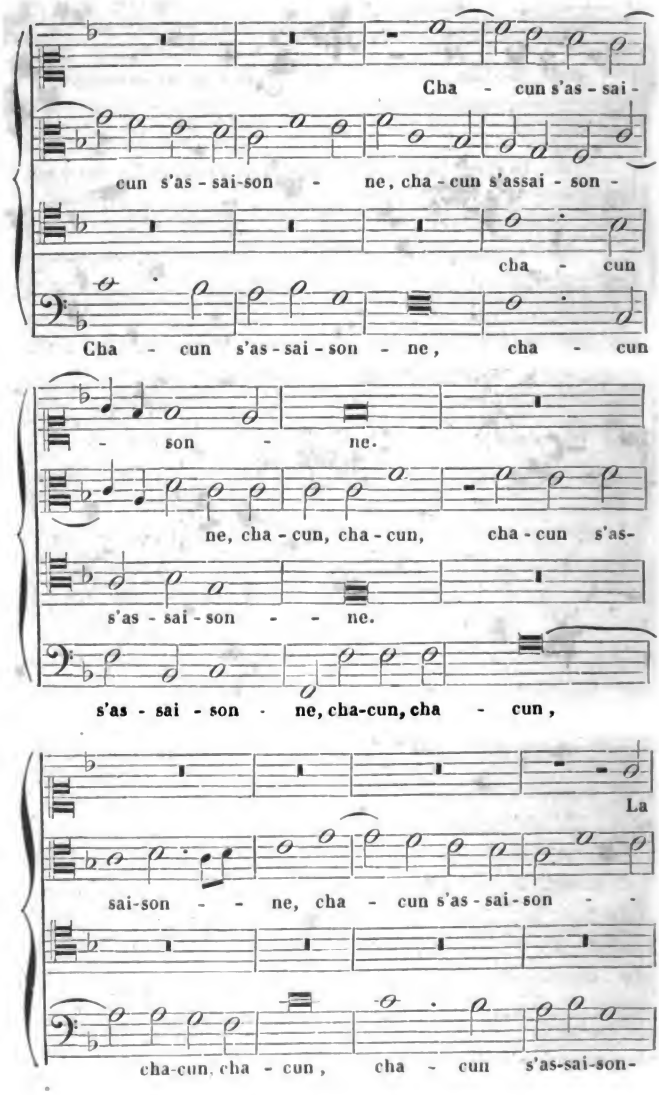


(1) Cette mesure se bat comme celle de *six-huit*.

Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

fleur de lys, Fleur de haut prix,

ne. Al l'arm, al l'arm, al l'arm, al l'arm. Sui - vez Fran -

La fleur de lys, Fleur de haut

ne. Al l'arm, al l'arm, al l'arm, al l'arm, Sui - vez Fran-

Y est en per - son -

çois, la fleur de lys, Y est en per - son -

prix, Y est en per - son -

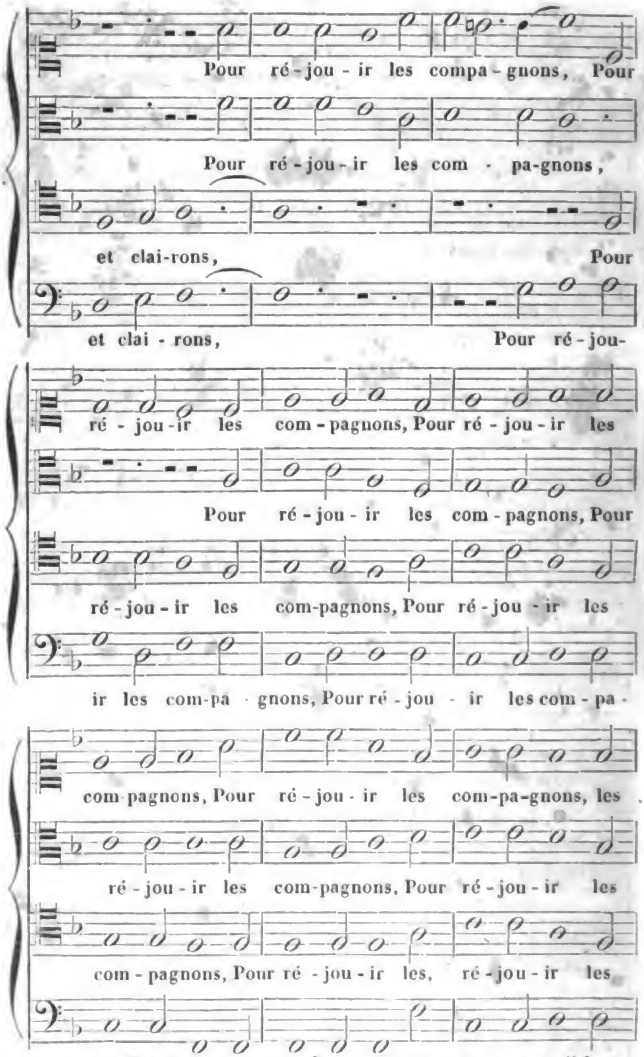
çois, la fleur de lys, Y est en per - son -

ne, Son-nez, trompet-tes et clai - rons.

ne, Son nez, trom-pet - tes et clai - rons.

ne. Son - nez, trom-pet - tes

Digitized by Google



Digitized by Google

com - pagnons. Fan fere le-re lan fan, Fere lere lan fan

com - pagnons. Fan fan fei - ne,

com - pagnons. Fan fan

fan fan fei - ne fan,

Fere lere lan fan, Fere lere lan fan fan fei - ne,

fan fei - ne, Fere lere lan fan, Fere lere lan fan

fan

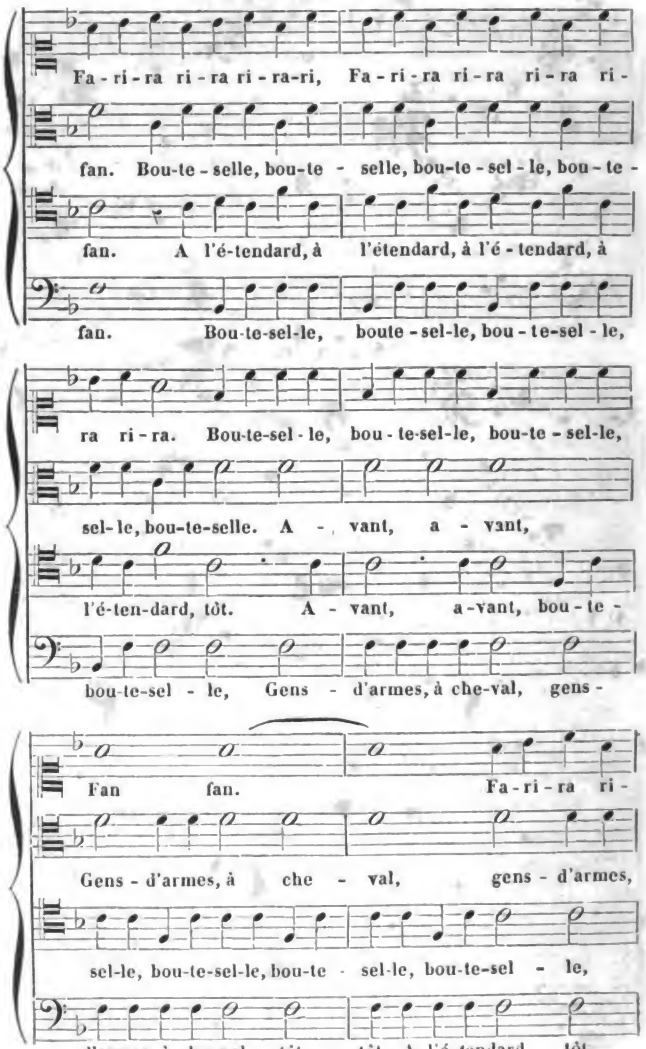
Fere lere lan fan, Fere lere lan fan fan.

Fere lere lan fan, Fere lere lan fan fan fei - ne,

fan fei - ne, Fere lere lan fan, Fere lere lan fan

fan

Digitized by Google



Digitized by Google

ra ri - ra ri - ra ri - ra ri - ra ri - ra ri - ra ri - ra ri -

à che - val, gens - d'armes, à che -

gens - d'armes, à che - val, gens - d'armes, à che-val, gens-

tôt à l'é-tendard, tôt à l'é-tendard, tôt à l'é - ten-

ra ri - ra ri - ra. Tôt à l'é-tendard, Tôt à l'é - ten-

val. Tôt à l'é - ten-dard, tôt à

d'armes, à che-val, à che - val. Tôt à l'é-tendard,

dard, tôt à l'é-tendard, fan. A -

dard, tôt à l'é-tendard, tôt à l'é - ten-dard,

l'é-ten-dard, tôt à l'éten - dard. A - vant, a -

tôt à l'é-tendard, tôt à l'é-tendard, tôt à l'é - ten -

vant, a - vant. Tôt à

Digitized by Google

tôt à l'é - ten - dard.

vant, a-vant, a - vant.

dard, tôt à l'é-ten - dard. Fe-re le - re lan fan,

l'é-tendard, tôt à l'é-ten - dard.

Fe-re le - re lan fan,

Fan

Fe-re le-re lan fan, Fe-re le-re lan fan fei-ne.

Fan fan fan fan feine fan fan

Fere lere lan fan, Fere lere lan fan fei - ne.

fan fan fan fan, Feine fan fan.

Fan. Fan fere lere lan fan

Fan fan fei - ne

Digitized by Google

Fere lere lan fan

Fere lere lan fan fei - ne, Fere lere lan fan fei - ne,

fei - ne, Fere lere lan fan fei - ne,

fan fan fan fan fei - ne fan fan

fei - ne.

fei-ne fan fan, Fe-re le - re lan fan fan,

Fan fan, Fe-re le-re lan fan

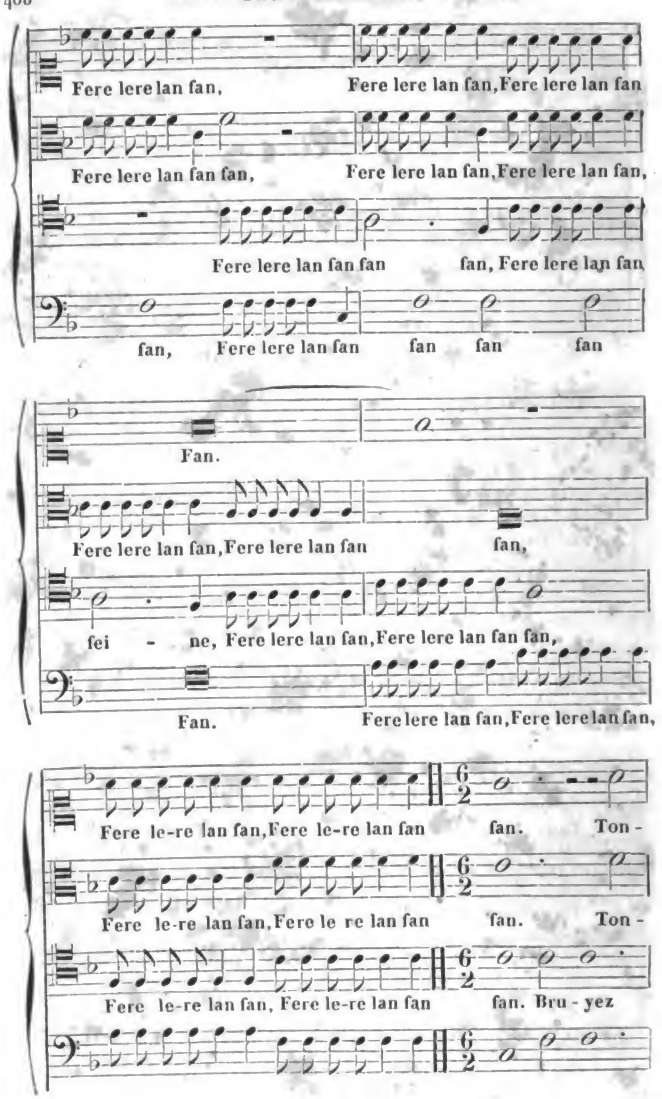
fan fan fan, Fe-re le-re lan fan

Fan. Fe-re le-re lan fan fei - ne,

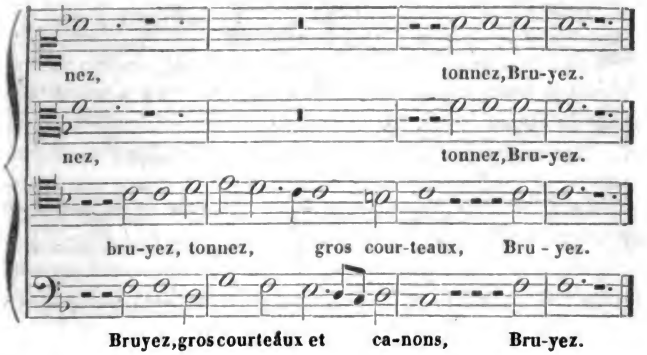
Fe-re le-re lan fan, Fere le-re lan fan fei - ne,

fei - ne, fan, Fere lere lan fan

Digitized by Google



Digitized by Google



Le lecteur n'a pas trouvé, dans ce fragment de Jeannequin, la mélodie gracieuse ou passionnée de l'art moderne, cependant, il a pu reconnaître une intention de rhythme et de mélodie dans certaines parties du morceau précité, notamment vers la fin du fragment. De plus, le lecteur a dû remarquer l'emploi du triolet, qui, quoique formulé par des valeurs de ronde et de blanche deux fois répétées par mesure, n'en est pas moins le triolet que nos compositeurs modernes emploient plus ordinairement avec des valeurs d'une courte durée.

C'est au zèle du savant et infatigable Choron que la France est redevable d'avoir entendu les œuvres de tous les anciens maîtres d'Italie et d'Allemagne; aucun sacrifice n'a coûté à ce laborieux artiste, aussi célèbre par son désintéressement que par ses profondes connaissances musicales. Nous sommes heureux de payer ici, à la mémoire de Choron, notre tribut d'admiration pour les belles exhumations qu'il a faites des œuvres des grands artistes, dont le monde musical actuel ignorait jusqu'à l'existence.

Digitized by Google

(DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.)

C'est le compositeur Lambert, de qui Boileau a dit dans la satire du repas,

Et Lambert, qui plus est, m'a donné sa parole!

qui nous fournira un morceau pour exemple de la musique de salon au dix-septième siècle.

Lambert, compositeur, est plus connu de la postérité par son manque de mémoire, que Boileau a immortalisé, que par ses œuvres d'artiste ; cependant, le morceau suivant ne manque pas de grace, et surtout d'une certaine originalité que Lully seul possédait au plus haut degré parmi les auteurs ses contemporains.

IL N'EST POINT D'AMOUR SANS PEINE.

Chansonnette de LAMBERT.

Maître de musique de la Chambre de Louis XIV.

(1695.)

Prélude. — *Allegretto.*

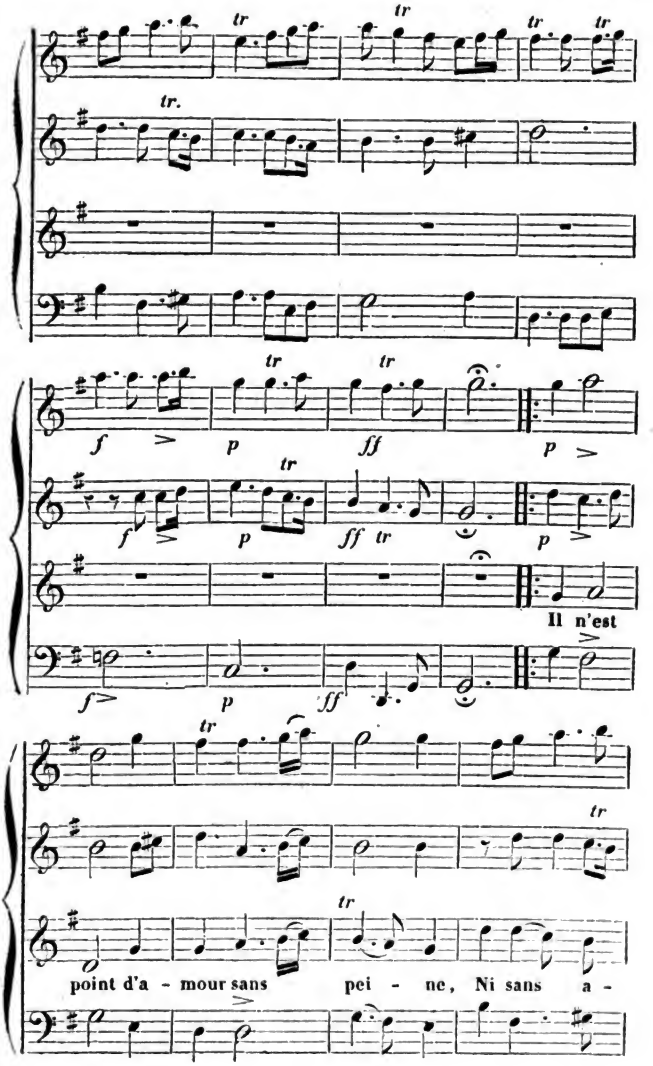
1. VIOLON

2. VIOLON

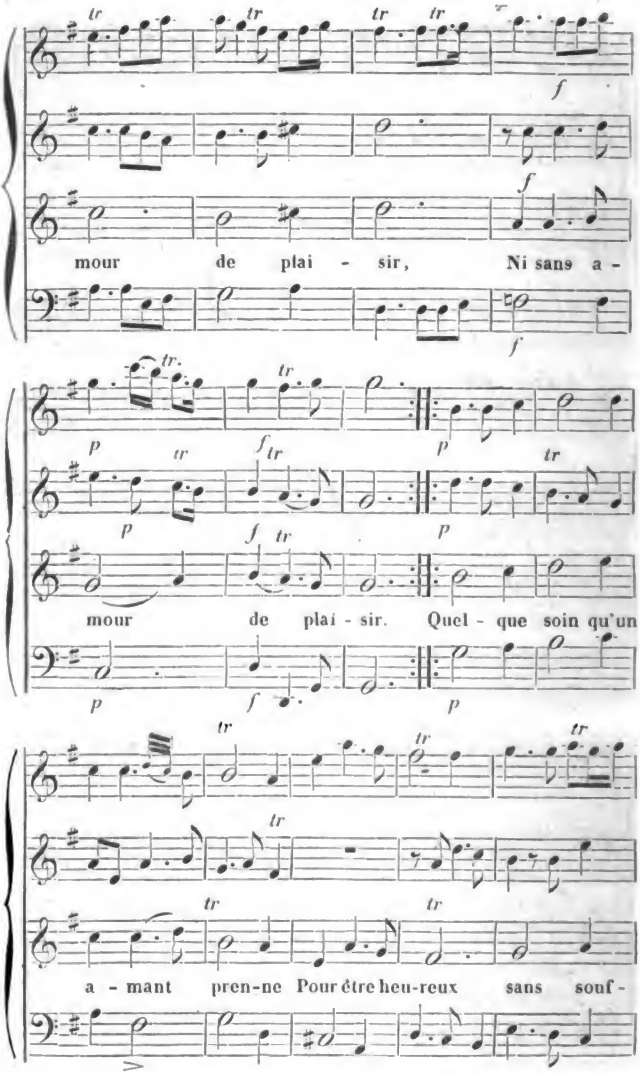
SOPRANO OU TENORE

BASSO

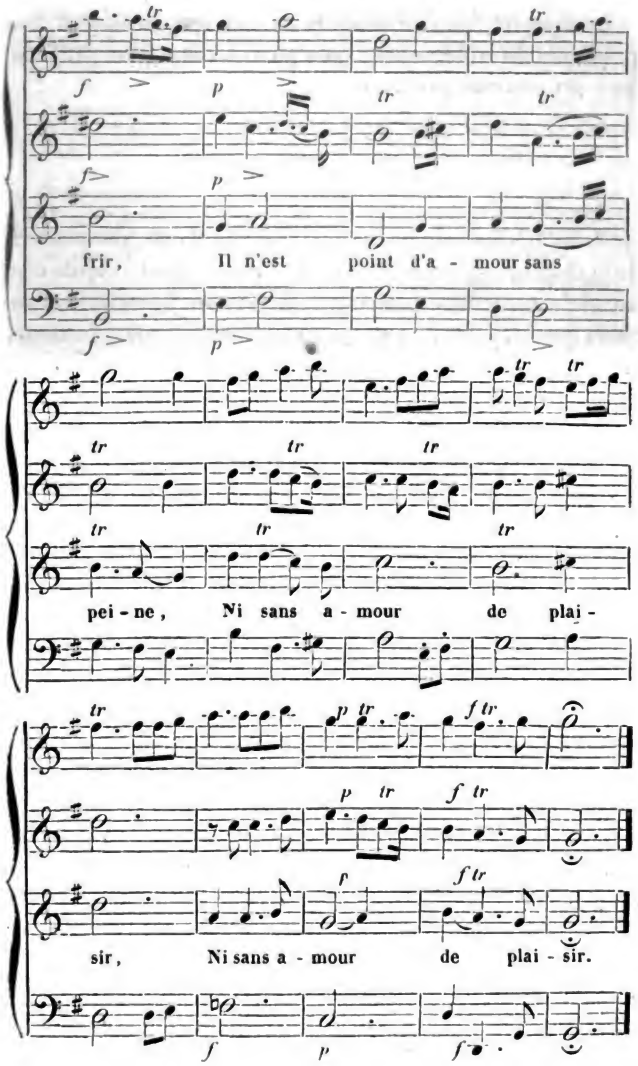
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

Lambert et les compositeurs de son époque étaient très prodigues du trille, comme on a pu s'en convaincre par l'examen du morceau précédent.

(DIX-HUITIÈME SIÈCLE.)

Voici un morceau à trois voix, de de La Garde, compositeur de la chambre de Louis XV, roi de France. De La Garde était un musicien, homme d'esprit et d'imagination. Le lecteur remarquera que l'*Hymne à la mémoire de Grégoire*, de cet auteur, est d'un effet comique bien senti; que le ton piteux qui règne dans la première partie de ce trio est très spirituel, et, qu'enfin, l'allégro qui en forme la seconde partie a une allure franchement gaie.

Au milieu du dix-huitième siècle, l'usage existait encore de chanter à table, en chœur, après les repas. C'était ordinairement après les petits soupers, si célèbres sous le règne de Louis XV, que ces concerts d'amis avaient lieu. Aujourd'hui, nos mœurs, devenues plus graves, repousseraient une coutume qui avait un charme plein d'abandon. Nous n'avons plus de petits soupers ni de concerts en famille, mais nous avons les soirées musicales, où la romance, éminemment française, fait les délices de ses nombreux admirateurs.

Les plus grands personnages de France ne dédaignaient pas, dans les siècles précédents, d'écrire de la musique de salon. Henri IV fit l'air naïf de *Charmante Gabrielle*; son fils, Louis XIII, écrivit plusieurs chansonnettes, et même des motets; le duc d'Orléans, régent du royaume, était aussi un compositeur distingué. Enfin, un grave jurisconsulte, historien fameux, le président Hénault, se délassait de ses travaux historiques en composant la musique de l'opéra d'*Eurydice*, qui obtint un brillant succès vers le milieu du dix-huitième siècle.

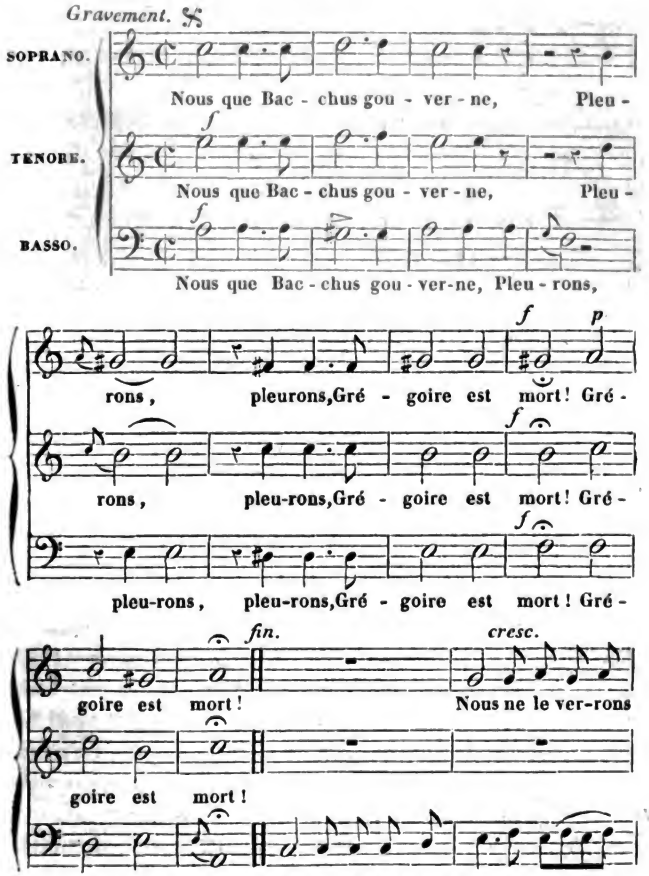
Digitized by Google

HYMNE A LA MÉMOIRE DE GRÉGOIRE.

Chanson de table à trois voix.

Musique de DE LA GARDE.

(1750.)



Digitized by Google

plus bril - ler à la ta - ver-ne : Pleu -

cresc.

Nous ne le verrons plus bril - ler à la ta -

à la ta - ver - ne, Pleu -

rons, pleu - rons, plai - gnons son tris - te sort !

ver-ne, Pleu - rons, plai-gnonss on tris - te sort !

rons, Pleu - rons, plai - gnons son tris - te sort !

Allegro vivace.

p Sous ce marbre fu - nè - bre gît, Sous ce mar-bre fu -

p Sous ce marbre fu - nè - bre gît, Sous ce marbre fu -

p

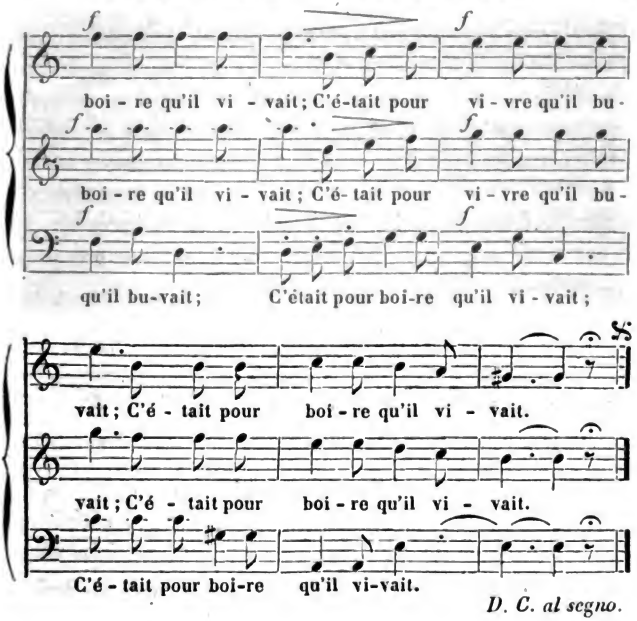
nèbre gît, Ce Grégoi-re si cé-lè-bre ; C'é-tait pour

nèbre gît, Ce Grégoi-re si cé-lè-bre ; C'é-tait pour

f

nèbre gît, Ce Grégoi-re si cé-lè-bre ; C'était pour vi-vre

Digitized by Google



(DIX - NEUVIÈME SIÈCLE.)

La romance, en grand honneur de nos jours, est, comme nous l'avons dit précédemment, une création française qui, de tous temps, fut cultivée dans notre patrie par les amis de la mélodie. Il faudrait écrire des volumes pour donner une histoire complète des poètes, compositeurs et chanteurs qui ont illustré leur nom, soit en écrivant, composant ou chantant la romance, qui, tour-à-tour pathétique, tendre, gaie ou légère, a pris mille formes pour arriver au but qu'elle a atteint, souvent avec bonheur, celui de charmer ses nombreux partisans.

Nous allons offrir au lecteur une romance de M. Xavier Boisselot, jeune compositeur que l'Institut de France vient de couronner grand-prix de Rome.

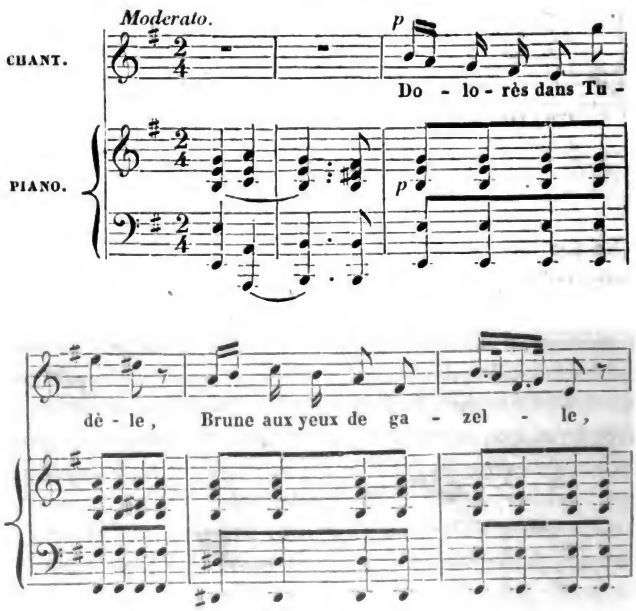
Digitized by Google

Cette légère production se remarque par un style chaleureux et élégant. C'est à l'obligeance de son auteur que nous devons de la publier ; car, la propriété étant un droit dont les éditeurs de musique sont jaloux, avec raison, nous n'avons pu reproduire ici une de ces romances à la mode qui sont dans toutes les bouches ; mais nous osons espérer que la romance de M. Xavier Boisselot obtiendra bientôt le même honneur, et que le lecteur nous saura gré de lui avoir donné une composition, espèce de primeur musicale pour lui.

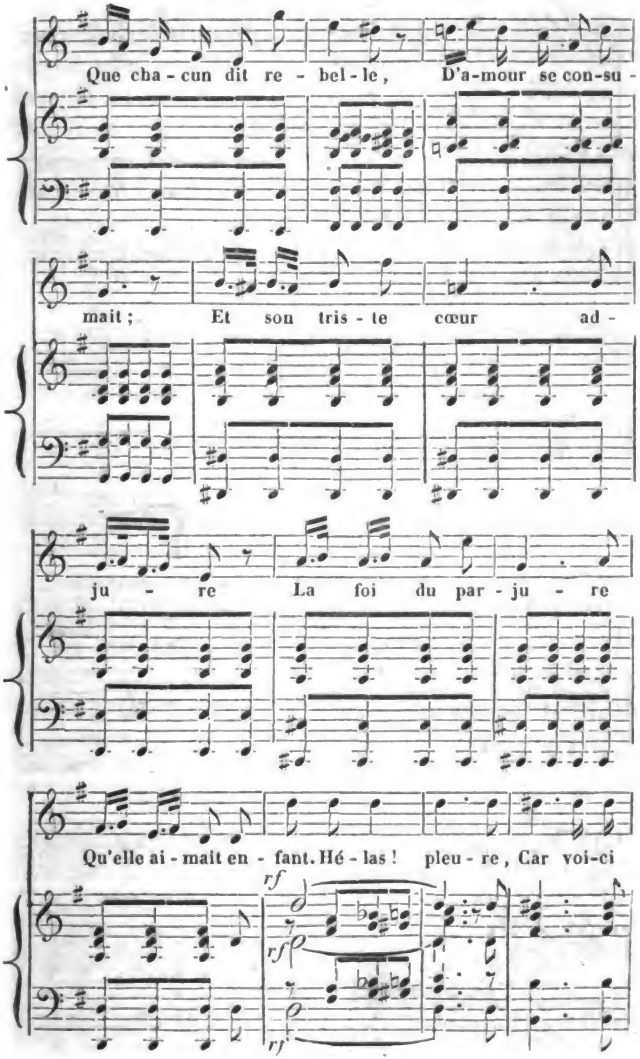
ABANDON.

Paroles de Gustave Vaez, Musique de Xavier Boisselot.

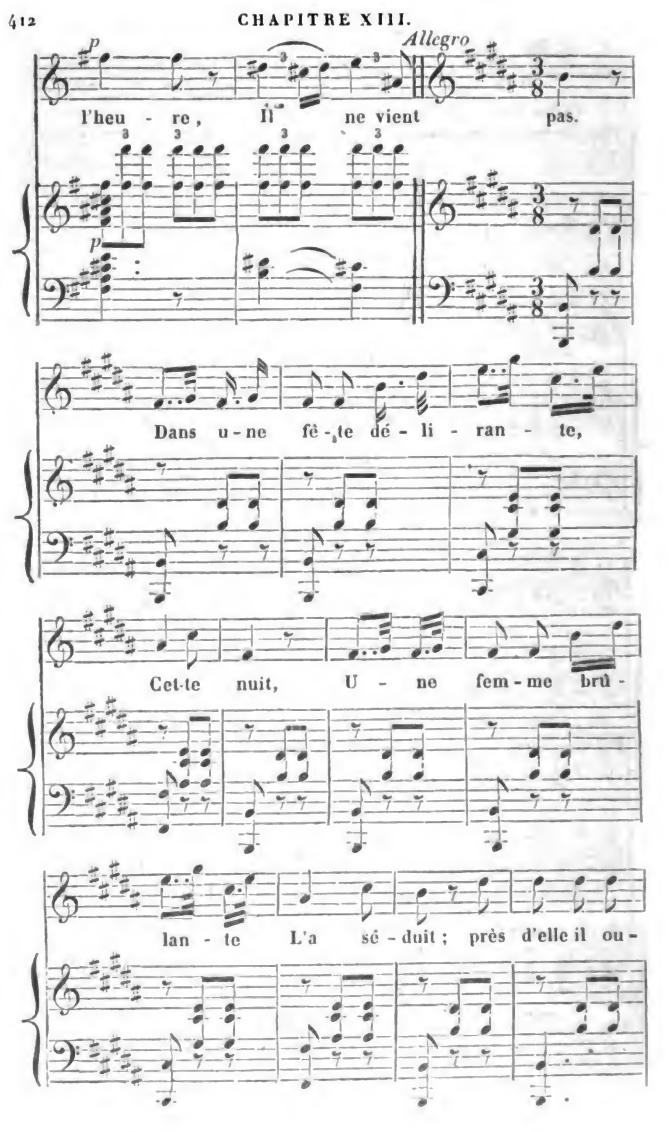
(1836.)



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

bli - - e, Sa pre-mière a - mi -

p

e, Ton cœur ai - mant, Et son ser-ment,

p

p

Et son ser - ment, Et son ser -

8va loco

a piacere

ment, Son ser - ment.

colla voce

Digitized by Google

CHAPITRE XIV.

Conclusion.

C'est ici que se termine notre *Méthode de Chant*, considéré sous ses deux faces : *vocalisé* et *uni à la parole*. Nous avons suivi un système de rédaction entièrement nouveau dans la seconde partie de cet ouvrage ; et la *revue rétrospective* que nous avons donnée de l'état du chant, depuis la renaissance jusqu'à nos jours, est une amélioration dont nous avons, les premiers, offert l'exemple, depuis qu'on écrit des méthodes spéciales pour le chant.

On n'a reculé devant aucun sacrifice typographique pour l'établissement matériel de cette seconde partie ; et nos recherches musicales ont été faites avec la conscience d'artistes qui professent, envers leur art, un culte égal au désir qui les anime pour les progrès du lecteur.

Nous engageons donc celui que l'aridité des premières notions musicales n'a pas découragé, à entreprendre, avec une aussi louable persévérance, l'étude du *Cours d'Harmonie*, qui formera, en les complétant, la troisième et dernière partie de nos *Études élémentaires de la Musique*.

Si nous avons dit, dans l'introduction du *Chant comme art* : « qu'il est nécessaire à l'instrumentiste de connaître l'art du chant, afin d'approprier à l'instrument qu'il cultive les différents artifices dont se sert la voix pour émouvoir ou charmer », nous devons ajouter que le chanteur *ex professo* et l'instrumentiste ont un égal intérêt à connaître les accords du système moderne et leur enchaînement naturel, parce que, comprenant la filiation et l'effet particulier de chacun des accords qui accompagnent la *mélodie*, le chanteur y puisera une nouvelle

Digitized by Google

force d'expression, et que l'instrumentiste y acquerrera l'art d'accompagner, en peu de temps, les morceaux qu'il aura composés pour son instrument favori. D'ailleurs, qui sait si la lecture d'un traité d'harmonie, présenté sous une forme moins abstraite que la plupart de ceux qui l'ont précédé, n'éveillera pas le génie musical chez certains artistes que des préventions mal fondées contre la science semblaient condamner pour toujours au rôle passif d'exécutant?

Le lecteur qui, jusqu'ici, n'a lu ces *Études* que pour y puiser des *données* sur l'art musical en général, apprendra aussi, par l'étude du *Cours d'Harmonie*, à raisonner sur la science des accords avec connaissance de cause.

La faveur avec laquelle le public et les artistes ont accueilli cet ouvrage, nous a dédommagés des longues et arides investigations qu'il nous a fallu faire pour réunir tant de matières dans un si petit espace typographique, et le succès nous a rendu notre tâche plus facile à remplir.

Maintenant que les difficultés sont vaincues, que le lecteur, guidé par nos conseils, touche au port et se félicite des prompts résultats qu'il a obtenus, nous allons l'initier aux secrets de la science des accords. Puisse-t-il bientôt recueillir les fruits de sa longue persévérance, en possédant l'art, si difficile, d'écrire une harmonie pure et limpide, harmonie qui, suivant la poétique expression de Milton, peut être tour-à-tour *mélodieuse comme la voix des anges, ou désolée comme celle des démons!*

FIN DE LA DEUXIÈME PARTIE.

Digitized by Google

Digitized by Google

MÉTHODE D'HARMONIE

ET

TRAITÉ DE COMPOSITION.

Digitized by Google

Digitized by Google

ÉTUDES

ÉLÉMENTAIRES

DE LA MUSIQUE.

TROISIÈME PARTIE.

MÉTHODE D'HARMONIE.

AVERTISSEMENT.

C'est au Conservatoire de Musique de Paris que l'art musical doit l'éclat dont il brille aujourd'hui en France. Avant la création de cet établissement utile, le monde musical était dans une anarchie complète, et les préjugés de la routine avaient pris la place des règles de l'art. Au nom d'un gouvernement réorganisateur, quelques hommes de génie, chez lesquels la vérité s'était réfugiée, jetèrent les premiers fondements de cette institution vraiment nationale.

Des méthodes, où furent consignés les principes de tous les instruments employés dans le système musical moderne, furent rédigées par les plus célèbres virtuoses de l'époque, et firent surgir l'orchestre de la rue Bergère, qu'un habile chef, Beethoven aidant, a su rendre, aujourd'hui, le premier de l'Europe.

Digitized by Google

Si le chant, le violon, la flûte, etc., eurent un Laïs, un Baillot, un Devienne, pour en enseigner les principes par leurs écrits et leurs exemples, la science de l'harmonie eut aussi, pour représentants, les célèbres Cherubini, Lesueur, Berton, Gossec et Catel. Ce dernier fut chargé, par le comité d'enseignement du Conservatoire, de rédiger le cours d'harmonie qui a rendu le nom de son auteur peut-être plus célèbre que les productions dramatiques sorties de sa plume. Il débrouilla le cahos harmonique, et, s'inspirant des découvertes faites par le grand Rameau, il dicta des règles avouées par l'expérience et le bon goût, que les ignorants imitateurs de l'organiste de Dijon avaient étrangement méconnues. Les traités de Langlé et de Perne parurent après le traité d'harmonie de Catel, mais sans faire avancer la science. Il était réservé à MM. Fétis et Reicha de régénérer l'art par leurs écrits lumineux. Le premier, outre son *Traité d'Harmonie et d'accompagnement pratique*, a popularisé l'excellente méthode de M. Cherubini; le second, dont les amis des arts déplorent la perte récente, musicien philosophe, sut présenter l'art sous un jour tout nouveau en le rappelant à une noble simplicité, et en portant le flambeau de la vérité dans ses replis les plus cachés.

Les cours d'harmonie, de haute composition, le traité de mélodie, ouvrage si original et cru impossible jusqu'à son apparition, ainsi que le traité de l'art dramatique, éterniseront le nom de M. Reicha.

Ce qui nous a le plus frappés, dans l'examen réfléchi des différentes méthodes du maître que nous venons de citer, c'est la classification des accords telle qu'il l'a présentée dans son

Digitized by Google

Cours d'Harmonie. Être clairs et simples étant le but de tous nos efforts, et le plus sûr garant des progrès de nos lecteurs, nous n'avons pas hésité à nous servir d'une méthode qui nous venait en aide pour l'accomplissement de nos désirs. Cependant, l'expérience d'un long enseignement nous a convaincus que l'exemple, joint au précepte, était aussi la meilleure méthode à employer dans un ouvrage tout de raisonnement; à cet effet, nous avons pris, quand le cas l'exigeait, nos *preuves à l'appui* dans les ouvrages des grands maîtres anciens et modernes, soit qu'ils aient enfreint ou suivi les règles mathématiques des traités d'harmonie.

Les syntaxes n'ont été rédigées qu'après la création des langues ; on ne peut faire des lois pour un pays désert. Nous serions donc dignes d'être appelés *retardataires*, si, dans un ouvrage du genre de celui-ci, nous n'avions pris soin de consigner les découvertes et les licences que des hommes d'un génie aussi élevé que Beethoven, Rossini, Cherubini, Lesueur, Meyerbeer, etc., ont faites ou se sont permises dans le domaine de l'harmonie.

Dispositions générales de cette Méthode.

Pour donner plus de clarté à ce *Cours d'Harmonie*, nous le diviserons en quatre chapitres principaux qui seront subdivisés en sections. Dans le premier chapitre, nous traiterons des notions qu'il est essentiel de connaître pour pratiquer tous les accords du système moderne.

Dans le second chapitre, nous expliquerons les différentes

Digitized by Google

modulations ou *cadences harmoniques*. Le troisième chapitre sera consacré à l'explication des notes de passages ou *artifices mélodiques*. Enfin, dans le dernier chapitre, nous donnerons des conseils sur l'art de faire une basse sous une mélodie quelconque ; nous parlerons longuement de l'harmonie à *deux*, à *trois* et à *quatre* parties, des imitations ou du style figuré, et de l'accompagnement de la partition au piano. A cet effet, une section sera consacrée à donner la connaissance du diapason et de l'étendue de tous les instruments employés dans l'orchestre moderne, avec la manière de les écrire ; de sorte que le lecteur pourra, si la nature l'a doué du génie musical, commencer à composer, et n'aura plus que la pratique à acquérir en s'éclairant par les conseils des maîtres de l'art.

La méthode de chiffrer la basse, méthode inventée dans le dix-septième siècle par un savant musicien, Louis Viadana, de Florence, sera employée par nous dès le premier accord du système. Voilà, enfin, quel est le plan d'un ouvrage longuement médité, dont tous les principes ont été soumis à l'examen critique des praticiens les plus distingués, et qui, en abrégeant le temps de l'étude de l'harmonie, étude jadis si aride, a procuré à son auteur (1) des succès solides et brillants par les progrès que cette méthode rationnelle a fait obtenir à ses élèves particuliers, et à ceux qu'il enseigne depuis cinq ans au Conservatoire royal de Musique.

---

(1) C'est aussi à M. Elwart seul qu'est due la rédaction de la seconde partie des *Etudes élémentaires*, à partir du *Chant considéré comme art*.

(Note des Editeurs.)

Digitized by Google

CHAPITRE Ier.

SECTION Ire.

Définition et origine de l'harmonie naturelle. — Corps sonore. — Intervalles. — Basse fondamentale. — Demi-tons majeur et mineur.

1. Qu'est-ce que l'*harmonie?*

C'est le produit de plusieurs sons entendus ensemble et formant ce qu'on appelle des accords.

[Un accord ne peut avoir moins de deux sons, mais il peut en avoir même jusqu'à cinq.]

2. Par quoi l'harmonie est-elle produite?

Par le corps sonore.

3. Qu'est-ce que le *corps sonore?*

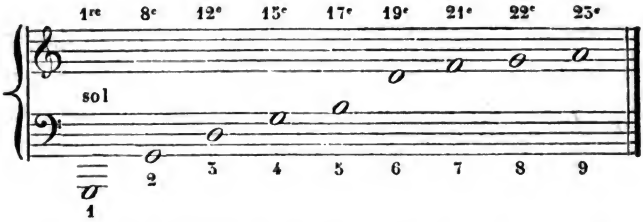
C'est le produit des vibrations que peut fournir une corde tendue et donnant un son musical appréciable à l'oreille.

[Une explication est essentielle pour faire comprendre au lecteur comment se divisent les vibrations du corps sonore, ou de la corde tendue qui le produit.

Si une corde tendue sur un instrument de musique, tel que le violoncelle, donne, par exemple, le ton *sol*, sa moitié donnera le *sol* octave du premier son; son tiers donnera le *ré* à la douzième du premier son; son cinquième donnera le *si* à la dix-septième du premier son; son sixième donnera l'octave

Digitized by Google

supérieure du ton, son septième donnera un *fa* à la vingt-unième du premier son; son huitième le *sol* à la vingt-deuxième de la triple octave du premier son; et enfin son neuvième donnera le *la* à la vingt-troisième du premier son. Exemple :



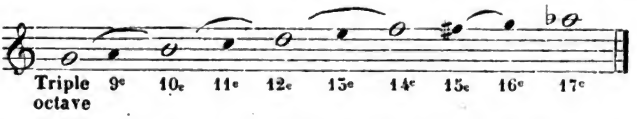
En partant du quart de la corde tendue, ou de la double octave du premier son, et en supprimant la vingt-deuxième vibration (le *sol* quadruple octave), on trouve une progression (1) de tierces qui, réunies en accord, forment l'accord primitif d'après lequel tous les autres accords majeurs du système moderne sont engendrés. Exemple :

Accord primitif formé avec les vibrations des précédentes.

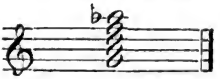
Si l'on fait l'opération de la corde tendue, en ne la commençant que sur la triple octave du premier *sol*, et qu'on ait le soin de supprimer les notes intermédiaires, qui ne peuvent s'échelonner en tierces, on obtiendra un accord semblable au précédent; seulement sa note la plus élevée sera abaissée d'un demi-ton par l'adjonction du bémol. Exemple :

(1) On appelle progression une suite d'intervalles qui se succèdent dans un ordre symétrique, c'est-à-dire ayant une marche uniforme, soit de tierce, quinte, quarte, etc.

Digitized by Google



Accord primitif formé avec les vibrations précédentes qui peuvent s'échelonner en tierces.



C'est d'après cet accord primitif que tous les accords mineurs du système moderne sont formés.

L'art musical, au dix-huitième siècle, fut redevable à Rameau de la découverte du corps sonore. Les auteurs grecs de l'antiquité l'avaient connu avant ce grand musicien, mais Rameau ignorait les lettres anciennes, et son génie seul lui fit découvrir le principe caché de l'harmonie antique et moderne.

4. Qu'est-ce qu'un *intervalle?*

C'est la distance d'une note à une autre.

[En prenant la note *ut*, par exemple, pour point de départ du calcul des intervalles, on trouve qu'il y a intervalle de seconde, d'*ut* à *ré;* intervalle de tierce, d'*ut* à *mi;* intervalle de quarte, d'*ut* à *fa;* intervalle de quinte, d'*ut* à *sol;* intervalle de sixte, d'*ut* à *la;* intervalle de septième, d'*ut* à *si;* et intervalle d'octave, d'*ut* à *ut* (huitième degré). Si l'on passe dans la seconde octave supérieure, la seconde devient neuvième; la tierce, dixième; la quarte, onzième; la quinte, douzième; la sixte, treizième; la septième, quatorzième; l'octave, quinzième. En harmonie, cependant, l'intervalle de quinzième est seul reçu; passé ce degré, les autres notes de l'échelle redoublée ne sont plus considérées que comme seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septième, et octave.

Digitized by Google

Les intervalles sont de deux sortes : consonnants et dissonnants. L'*unisson*, la *tierce*, la *quinte*, la *sixte* et l'*octave*, sont des intervalles consonnants ; la *seconde*, la *quarte*, la *septième* et la *neuvième*, sont dissonnants. Les consonnances ont deux qualités, imparfaites ou altérables, parfaites ou inaltérables. La tierce et la sixte sont des consonnances imparfaites, parce que l'altération qu'on peut leur faire subir au moyen d'un des trois signes d'altération (le dièse, le bémol et le bécarre) ne change pas leur effet agréable à l'oreille ; au lieu que l'unisson, la quarte, la quinte et l'octave, sont des consonnances parfaites, parce que la moindre altération les rend désagréables à entendre.

Observons que ces intervalles ne sont parfaits ou imparfaits que relativement au premier son inférieur qu'on leur donne pour point de comparaison. Car, prise isolément ou mélodiquement parlant, toute note de l'échelle musicale est d'un effet agréable à l'oreille. Il n'y a que la basse fondamentale d'un accord quelconque qui, frappée avec lui, règle sa nature en lui donnant la qualité d'accord *consonnant* ou d'accord *dissonnant*.]

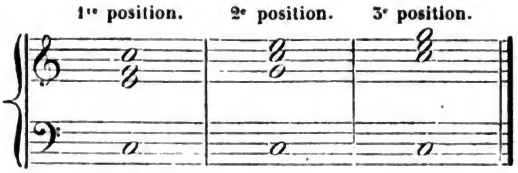
5. Quest-ce que la *basse fondamentale?*

C'est la première note de tout accord primitif.

[Ainsi, par exemple, si nous faisons entendre sur le piano l'accord parfait d'*ut*, qui (comme nous l'avons dit, page 130, 1re part.), est composé de tonique, tierce, quinte et octave, l'*ut* sera la basse fondamentale de cet accord, n'importe dans quel ordre nous placions ses trois notes supérieures.

Voici un exemple où les notes de l'accord parfait d'*ut* sont placées de trois manières, quoique l'*ut* (la tonique) reste, malgré ces différentes positions, la basse fondamentale de cet accord parfait.

Digitized by Google

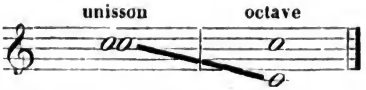


Dans tous les accords du système moderne que nous étudierons par la suite, la note fondamentale sera, de même que dans l'exemple précédent, la première de l'accord quand il est à la première position.]

6. Les intervalles peuvent-ils se renverser?

Les intervalles peuvent se transporter d'une octave soit supérieure soit inférieure.

[Ainsi, quand on renverse l'*ut* unisson, il devient octave. Exemple :



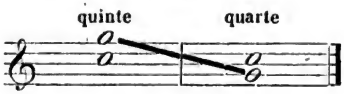
La seconde devient septième. Exemple :

La tierce devient sixte. Exemple :

La quarte devient quinte. Exemple :

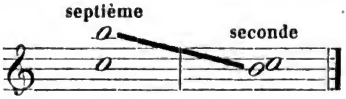
Digitized by Google

La quinte devient quarte. Exemple :

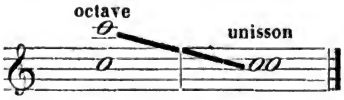


La sixte devient tierce. Exemple :

La septième devient seconde. Exemple :



Et, enfin, l'octave devient unisson. Exemple :



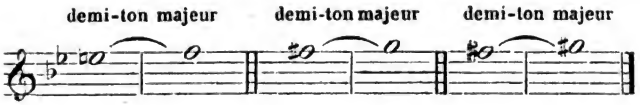
Remarquez que l'*ut*, point de départ de notre premier exemple, est resté à la même position dans les sept autres exemples précédents, et que ce sont les sept degrés supérieurs qui ont fait un mouvement d'octave sur eux-mêmes pour opérer les différents renversements.]

7. Combien y a-t-il de sortes de demi-tons?

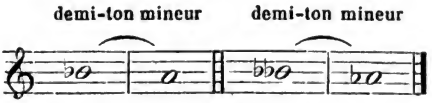
Deux sortes : le demi-ton *majeur* et le demi-ton *mineur*.

[Quand le demi-ton est formé par un bécarre, un dièse ou un double-dièse, il est majeur, parce qu'il tend à monter, et devient la note sensible du ton dans lequel on module, même passagèrement. Exemple :

Digitized by Google

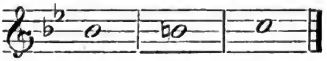


Quand le demi-ton est formé par le bémol ou le double-bémol, il est mineur, parce qu'il tend à descendre, et devient septième mineure supérieure à la dominante du ton dans lequel on l'emploie. Exemple :



Dans le mode majeur, le bécarre, posé accidentellement, forme aussi le demi-ton mineur. Exemple :

Mais, dans le mode mineur, le bécarre, posé accidentellement, forme le demi-ton majeur. Exemple :



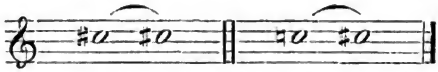
Le lecteur a dû observer que chacun des trois signes d'altération peut produire l'effet des deux autres, le ton dans lequel on l'emploie étant la cause de cette triple faculté.

Ainsi le dièse, qui hausse d'un demi-ton une note naturelle, baisse d'un demi-ton une note *double*-diésée, et remet naturelle, par rapport au ton principal, la note qui était bécarrisée.

Donc le dièse remplit, dans le premier cas, l'emploi du bémol (qui baisse d'un demi-ton la note devant laquel on le pose); dans le second cas, il remplit l'emploi du bécarre, haussant

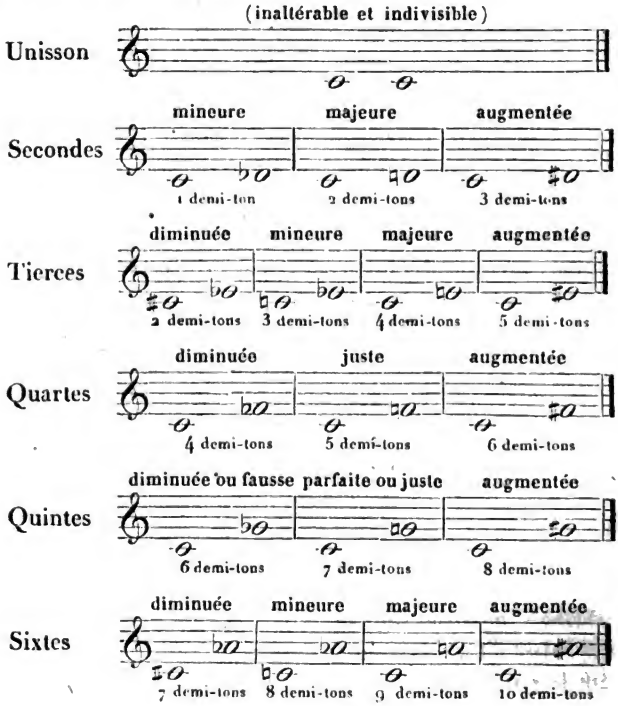
Digitized by Google

d'un demi-ton une note qui était devenue naturelle par accident. Exemple :

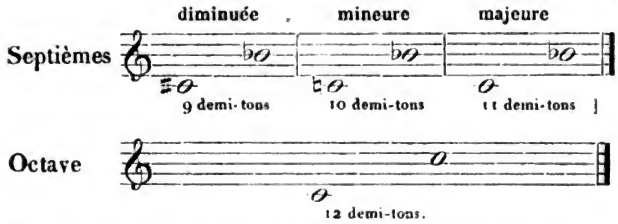


Voici un tableau de tous les intervalles de la gamme avec tous les demi-tons dont ils sont composés.

Le lecteur remarquera aussi, dans le tableau suivant, que les différents intervalles de l'échelle musicale peuvent être subdivisés en catégories d'intervalles diminués ou augmentés, mineurs ou majeurs, faux ou justes.



Digitized by Google



En renversant ce tableau, les intervalles diminués deviendront augmentés, les mineurs deviendront majeurs, les majeurs deviendront mineurs ; enfin, la quarte juste deviendra quinte parfaite, et cette dernière deviendra quarte juste.

Le lecteur observera que tout intervalle diminué ou augmenté rentre dans la catégorie des consonnances parfaites, et est, par conséquent, *dissonnant*.

SECTION II.

Accord parfait.

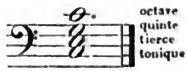
1. Qu'est-ce que l'*accord parfait?*

C'est la réunion formée par la tonique, la tierce et la quinte d'une gamme majeure ou mineure.

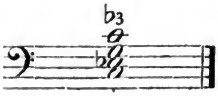
Quand on écrit à quatre parties, on ajoute l'octave de la tonique aux trois premières notes qui constituent l'accord parfait.

La première note de l'accord parfait s'appelle *tonique*, parce qu'elle donne son nom à l'accord lui-même, en faisant sous-entendre les deux tierces supérieures qui s'échelonnent au-dessus de la première note donnée. Ainsi, quand on dit : *accord parfait d'ut*, on sous-entend que le *mi* et le *sol* suivront la tonique *ut*, qui est aussi la basse fondamentale de cet accord. Exemple :

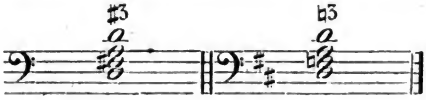
Digitized by Google



L'accord parfait se chiffre par un 3, quand on veut altérer la tierce ; alors on a soin de faire précéder ce chiffre du signe altératif dont on a besoin pour obtenir la modulation qu'on désire. Ainsi, si l'on place un *ut* à la basse, ayant pour chiffre un 3 précédé d'un bémol, on obtiendra l'accord parfait d'*ut* mineur. Exemple :



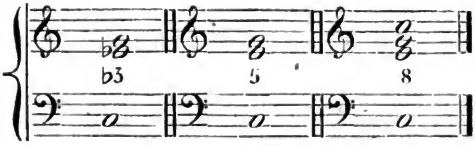
Il en est de même pour les deux autres signes altératifs, le dièse et le bécarre. Exemple :



Quand on chiffre l'accord parfait par un 5, cela signifie qu'il doit être frappé sans altérer sa première tierce.

Quand on le chiffre par un 8, c'est pour indiquer que l'octave de la tonique devra être entendue, car l'adjonction de l'octave n'est pas de rigueur pour déterminer la qualité de l'accord parfait.

Exemple dans lequel l'accord parfait est chiffré de trois manières :

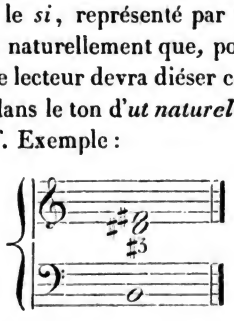


Il y a des cas où l'altération de la tierce de la tonique de

Digitized by Google

l'accord parfait entraîne après elle celle de la quinte de cet accord. Le degré (1) de l'échelle musicale, qui est la basse fondamentale dans ce cas, indique suffisamment à l'harmoniste quel signe accidentel il doit poser devant la quinte de l'accord parfait.

Voici une règle qui guidera, en pareil cas, le lecteur peu expérimenté. Comme on l'a vu page 431, l'accord parfait est composé de tonique, tierce mineure ou majeure (la tierce étant une consonnance imparfaite qui ne perd pas cette qualité quoique mineure ou majeure indistinctement), et de quinte juste. La quinte, consonnance parfaite, ne peut être autrement que *juste*, ou, alors, l'accord ne serait plus parfait; donc, si, par exemple, le lecteur pose, dans une leçon en *ut* naturel majeur, l'accord parfait sur le *si*, représenté par un 3 précédé d'un dièse, il s'en suivra naturellement que, pour obtenir la quinte juste (le *fa* dièse), le lecteur devra diéser ce *fa* dans une partie haute, parce que, dans le ton d'*ut naturel* majeur, il n'y a pas de *fa* dièse à la clef. Exemple :



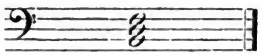
(1) Chaque son de la gamme est un *degré* qui prend son nom suivant la position qu'il occupe dans l'échelle musicale. Ainsi, le premier degré d'une gamme quelconque s'appelle *tonique;* le deuxième, *seconde;* le troisième, *tierce* ou *médiante* (parce que ce degré tient le milieu entre le premier et le troisième son de tout accord parfait); le quatrième degré s'appelle *quarte* ou *sous-dominante;* le cinquième, *quinte* ou *dominante* (parce que ce degré domine l'accord parfait, l'octave n'étant que le complément de l'accord, sans rien ajouter à sa qualité); le sixième degré s'appelle *sixte*; le septième s'appelle *septième* ou note *sensible*, parce qu'il tend toujours à monter d'un demi-ton vers *l'octave* de la tonique, qui est le nom donné au huitième degré de la gamme.

Quand nous nous servirons du mot *degré*, le lecteur devra toujours s'assurer du ton dans lequel nous employons cette expression générique, afin d'appliquer au degré en question le nom de la note qu'il représente.

Digitized by Google

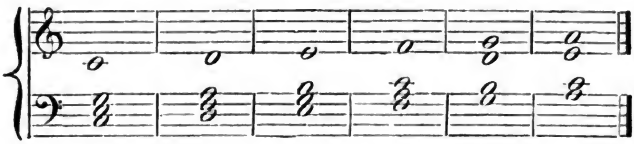
Si même le lecteur voulait produire l'accord de *si* naturel mineur (relatif de *ré* majeur), il devrait encore ajouter le *fa* dièse, sous peine de ne pas obtenir l'accord parfait. Tout ce que nous venons de dire au sujet du *dièse ajouté* s'applique au bémol, lorsque ce signe altératif n'est pas posé à la clef d'une leçon d'harmonie ou d'un morceau de musique quelconque.

L'accord parfait peut donc se poser sur les six premiers degrés d'une gamme majeure, parce que toutes les quintes de ces six accords parfaits sont justes ou naturelles.



On ne peut le poser sur le septième degré, dont la quinte est fausse, à moins de lui faire subir une augmentation d'un demi-ton, par l'adjonction d'un dièse dans la gamme d'*ut* majeur, par exemple.

Exemple où l'accord parfait est posé sur les six premiers degrés de la gamme d'*ut* majeur :



Une pareille manière de faire procéder les parties serait insupportable pour toute oreille délicate, parce qu'elle présente un sens déterminé et nouveau sur chacun des six premiers degrés de la gamme, qui devient *tonique parfaite* à son tour; pour parer aux quintes de suite, dont l'effet est très dur, et aux octaves de suite, dont l'effet est pauvre et nul, on a imaginé trois mouvements ou manières de faire procéder les parties entre elles, ou entre elles et la basse.]

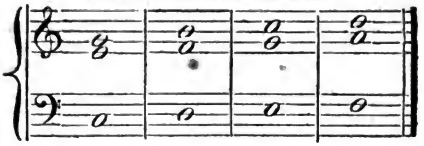
2. Quels sont les trois mouvements?

Digitized by Google

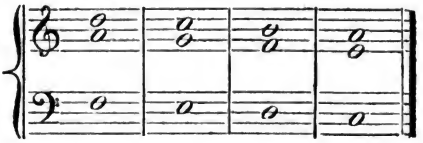
Le mouvement droit ou semblable, le mouvement oblique et le mouvement contraire.

[Le mouvement *droit* ou *semblable* consiste à faire marcher la basse et les parties supérieures par degrés conjoints (1), soit en montant soit en descendant. Exemples :

Mouvement droit en montant.

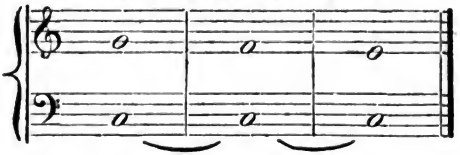


Mouvement droit en descendant.

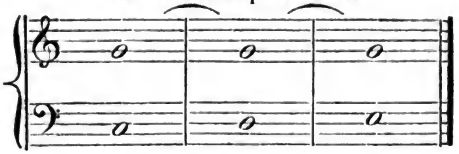


Le mouvement *oblique* consiste à faire marcher une partie, tandis que la basse reste en place, *et vice versâ*.

Mouvement oblique à la partie supérieure.



Mouvement oblique à la basse.

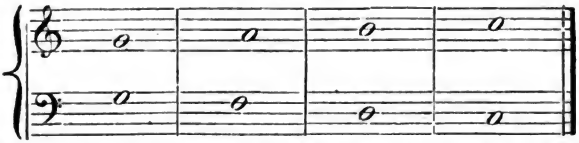


(1) On appelle degrés *conjoints* une succession de sons procédant par secondes, et degrés *disjoints*, une succession de sons procédant par tierce, quarte, quinte, etc.

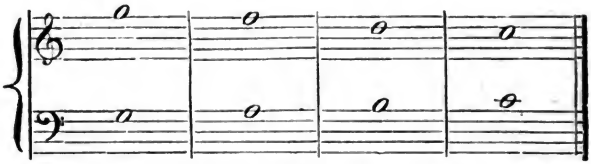
Digitized by Google

Le mouvement *contraire* consiste à faire monter une partie tandis que l'autre descend, *et vice versâ.*

Mouvement contraire où la partie supérieure monte tandis que la basse descend.

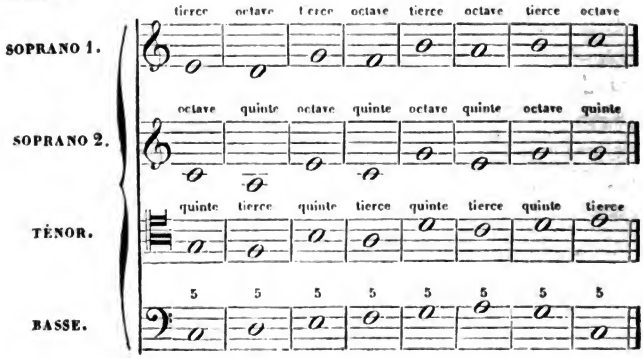


Mouvement contraire où la partie supérieure descend tandis que la basse monte.



Le mouvement contraire est le plus élégant des trois mouvements précités ; c'est en l'employant qu'on évite les quintes et les octaves de suite défendues ; et, par une faculté que lui seul possède, on peut, en l'employant avec précaution, éviter de faire des quintes ou des octaves de suite.

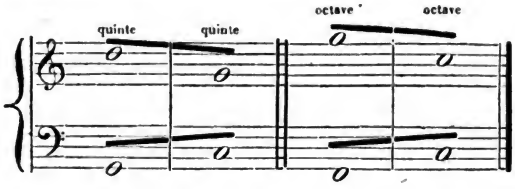
Exemple d'une gamme dans laquelle les quintes et les octaves de suite sont évitées par l'emploi du mouvement contraire :



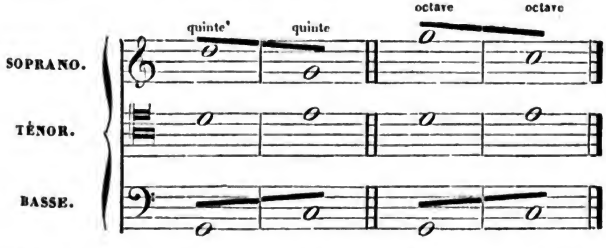
Digitized by Google

Le septième degré, n'ayant pas sa quinte juste, on n'a pu, ne voulant pas moduler, y poser l'accord parfait.

Exemple de quintes et octaves de suite, faites entre la partie haute et la basse, par mouvement contraire :



Si l'on écrit à deux parties seulement, cette manière d'éviter les quintes et les octaves de suite n'est pas praticable, parce qu'elle ne donne pas une harmonie agréable à l'oreille ; mais à trois ou quatre parties elle est excellente.

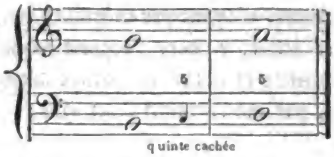


Il est aussi interdit de faire de suite deux quartes justes, deux septièmes ou deux neuvièmes, leur effet étant d'une dureté insupportable ; enfin, on ne peut faire de suite que des intervalles doux à l'oreille, tels que la tierce et la sixte.

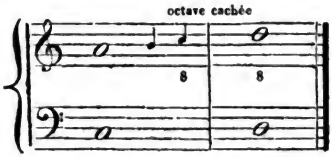
On fait souvent, à son insu, des quintes et des octaves cachées, en faisant procéder les parties par mouvement semblable.

Exemple d'une quinte cachée :

Digitized by Google



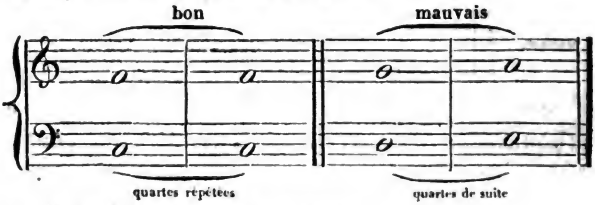
Exemple de deux octaves cachées de suite (les petites noires indiquent les quintes et octaves sous-entendues) :



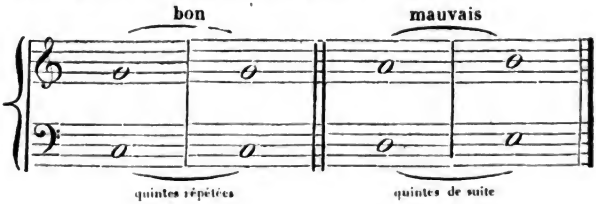
Remarquons que les quintes et les octaves *cachées* ne produisent pas la vingtième partie de l'effet dur ou pauvre des quintes ou des octaves *réelles* de suite.

Ce n'est pas faire de suite deux quartes, deux quintes ou deux octaves, que de répéter plusieurs fois un de ces différents accords en ne changeant point sa position première ; il n'y a faute que quand les parties font un mouvement ascendant ou descendant.

Exemple de deux quartes répétées :

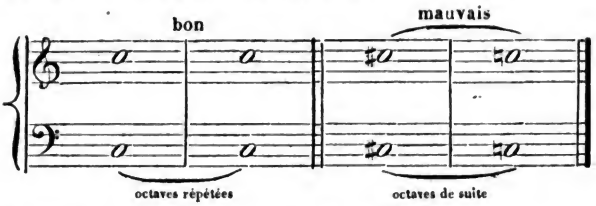


Exemple de deux quintes répétées :

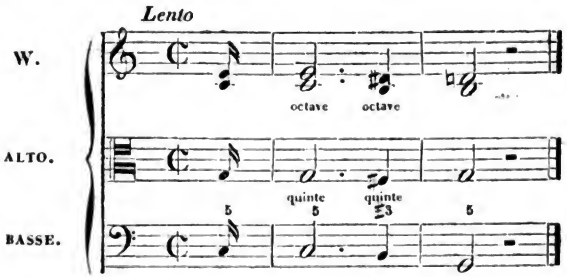


Digitized by Google

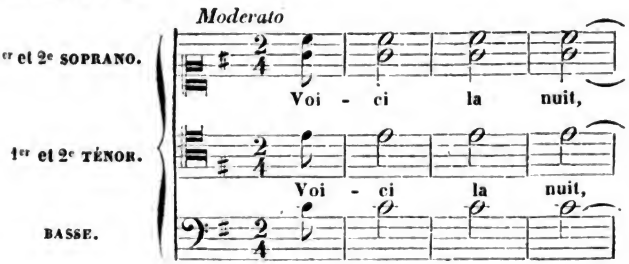
Exemple de deux octaves répétées :



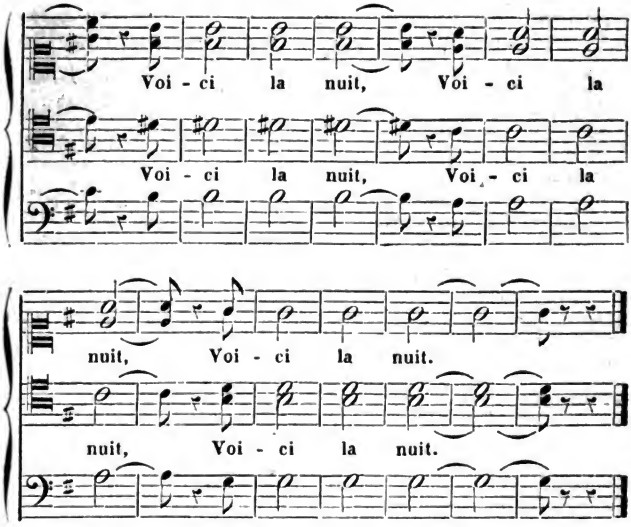
Cependant, quelques auteurs ont enfreint le précepte que nous donnons ici, et M. Berton, dans son ouverture du *Délire*, opéra célèbre, a fait plusieurs quintes et octaves de suite. Voici le passage dont nous parlons :



M. Rossini, dans un chœur de Suisses de la 1re scène du 2e acte de *Guillaume Tell*, a fait aussi plusieurs quintes et octaves de suite.



Digitized by Google



Le premier soprano et la basse font des octaves consécutives, tandis que le second soprano et la basse font des quintes de suite.

L'exception confirme toujours la règle, a-t-on dit : nous donnerons au lecteur d'abord le précepte, et c'est à son jugement, qui ne pourra se former, harmoniquement parlant, que par la suite, que nous laissons le libre arbitre de suivre ou d'enfreindre, suivant le cas, les règles avouées par tous les maîtres de l'art, et jamais altérées par eux que pour produire un effet spécial. Ainsi, dans l'ouverture du *Délire*, M. Berton semble enfreindre les règles de la tonalité afin de prévenir l'auditeur, par ce désordre harmonique, sur le désordre moral qui fera le sujet de l'opéra dont cette belle ouverture est la préface. Dans le chœur de *Guillaume Tell*, M. Rossini suit le même système, afin de donner de l'étrangeté à l'expression des paroles : *Voici la nuit*, et ces quintes de suite font, sur les nerfs,

Digitized by Google

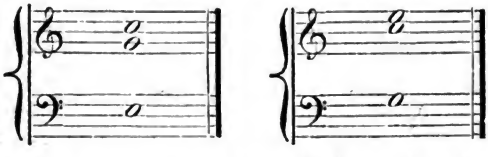
à peu près l'effet du froid qu'on éprouve la nuit au milieu d'une forêt. Remarquons, sous le rapport harmonique, que des quintes et des octaves de suite, mais *descendantes,* comme elles ont été pratiquées dans les deux exemples précédents, produisent un effet moins discordant que lorsqu'elles sont *ascendantes.*]

3. Qu'est-ce qu'on entend par le renversement d'un accord ?

On appelle ainsi la position à la partie la plus grave (à la basse) d'une des notes qui, excepté la tonique (ou basse fondamentale), compose l'accord qu'on veut renverser.

[Un accord composé de trois sons, comme l'est l'accord parfait, est susceptible d'être renversé deux fois, la première, en mettant la tierce de l'accord à la basse, et la deuxième, en y mettant la quinte.

Premier renversement. Deuxième renversement.



Le premier renversement s'appelle l'accord de sixte; cet accord est composé de tierce mineure et de sixte mineure : on le chiffre par un 6.

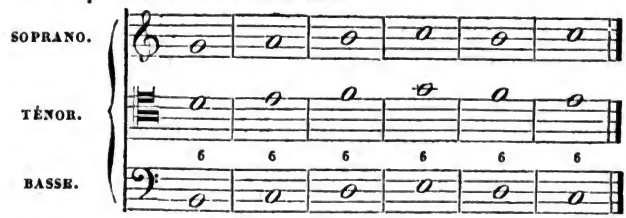
Le second renversement s'appelle l'accord de sixte et quarte; cet accord est composé de quarte juste et de sixte majeure : il se chiffre par $\frac{6}{4}$.

Quand on écrit à quatre parties, on est obligé de doubler une des notes de l'accord du premier ou du second renversement.

Digitized by Google

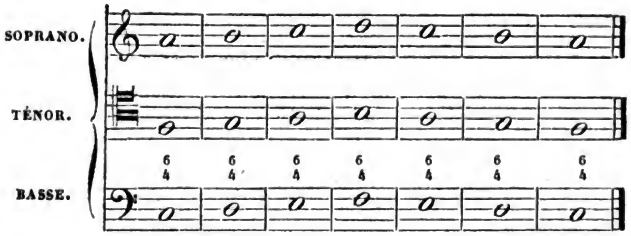
On peut faire une suite de sixtes ; cette manière de procéder est très harmonieuse.

Exemple d'une suite de sixtes :



Une suite de sixtes et quartes est impraticable par sa dureté.

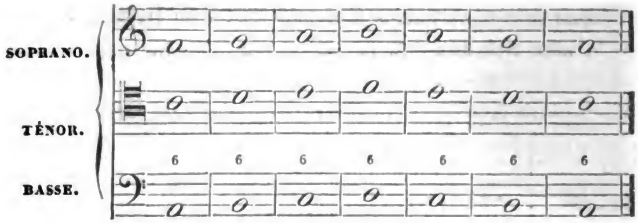
Exemple d'une suite de sixtes et quartes :



Remarquez que, dans le premier exemple, les deux parties supérieures font une suite de quartes qui serait insoutenable sans l'adjonction de la basse qui s'harmonise avec elles ; tandis que, dans le second exemple, c'est la partie de ténor (la deuxième partie) qui fait avec la basse une suite de quartes. La partie supérieure, étant consonnante avec le ténor et la basse, ne peut adoucir la dureté de ces deux dernières parties ; de là vient qu'une progression de sixtes et quartes est prohibée. Pour rendre ce passage harmonieux, il faudrait le convertir en suite de sixtes, en posant, 1° à la basse, la partie de soprano ; 2° celle du ténor au soprano ; et enfin, 3° celle de la basse au ténor.

Voici l'exemple corrigé par la transposition des portées :

Digitized by Google



La quarte qui, attaquée, est dure à la basse, a besoin d'être préparée et résolue pour être employée avec succès.]

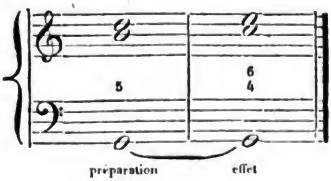
4. Comment prépare-t-on la quarte et comment la résout-on?

La préparation de la quarte, ou de toute autre note dissonnante dont il sera parlé plus loin, s'opère en faisant entendre la note dissonnante dans un accord précédent dont elle doit faire partie comme consonnance. Ainsi, dans le cas présent, c'est la quinte (*ut*) du second renversement qu'il s'agit de préparer, en la plaçant dans un accord précédent dont elle soit note intégrante.

[La préparation peut se faire à la basse ou dans une des parties hautes.

Quand elle a lieu à la basse, il faut que la note qui fera *quarte* soit entendue à cette grave partie.

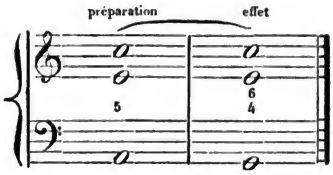
Exemple de la préparation de la quarte à la basse :



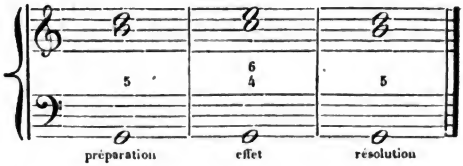
Digitized by Google

Quand la préparation a lieu dans la partie haute, il faut que la note qui fera *quarte* soit entendue dans cette partie aiguë.

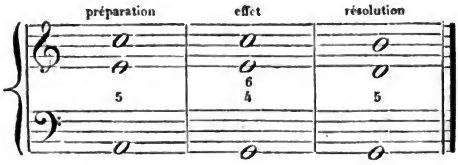
Exemple de la préparation de la quarte dans une partie haute :



Mais toute note préparée, étant dissonnante, a besoin d'être résolue ; la nature le veut ainsi. La quarte, quoique bien préparée, ne satisferait point l'oreille si elle n'était résolue. Quand c'est la basse qui fait la préparation, la quinte répète, à cette partie, la note qui faisait quarte, et on y pose l'accord parfait. Exemple :



Quand c'est la partie haute qui a fait la préparation, il faut que la note, qui était quarte, descende d'un degré ; cette règle est invariable. Exemple :



5. Est-on obligé, quand on fait un accord quelcon-

Digitized by Google

que, d'échelonner ses différents sons dans leur ordre naturel ?

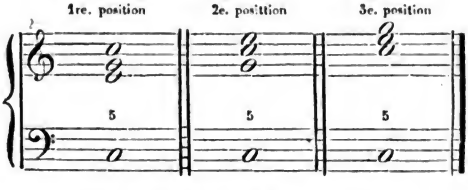
Il est indifférent, pour le sens harmonique, de faire succéder les sons d'un accord dans leur ordre naturel.

[C'est-à-dire qu'on n'est pas obligé, quand par exemple on fait entendre l'accord parfait d'*ut* à quatre parties, de placer la *tierce* à la troisième voix (ou partie), la *quinte* à la seconde voix, et enfin l'octave à la première partie ; il suffit que la basse frappe la tonique (ou son fondamental) pour que l'oreille conçoive l'effet de l'accord parfait.

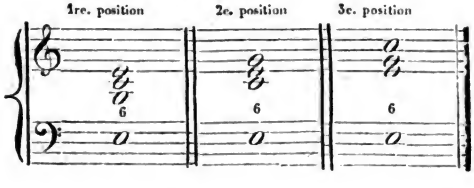
On peut même, et la mélodie y oblige souvent, poser les parties de trois manières sur la basse faisant la tonique. La même observation s'applique aussi aux différents renversements de l'accord parfait, ou de tous les autres accords dont nous parlerons plus loin.

Exemples où l'accord parfait et les deux renversements sont écrits à leur trois positions dans les parties hautes.

Accord parfait non renversé.

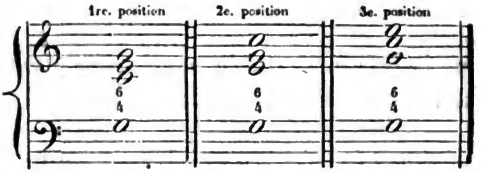


Premier renversement ou accord de sixte.



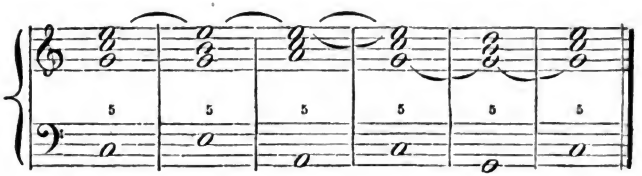
Digitized by Google

Deuxième renversement, ou accord de sixte et quarte.



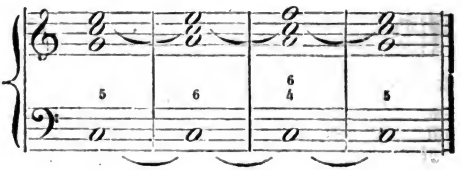
Quand une même note fait partie de plusieurs accords qui se succèdent, on doit la laisser à la première position qu'on lui a donnée ; cette note prend le nom de *note commune* et peut se placer n'importe à quelle partie. Quand elle est placée à la basse, elle prend le nom de *tenue*. On peut aussi faire plusieurs notes communes entre les parties hautes.

Exemple de notes communes dans les parties hautes :



Toutes les notes qui sont liées par un coulé, dans l'exemple précédent, sont *communes*.

Exemple de notes communes ou *tenues* à la basse.



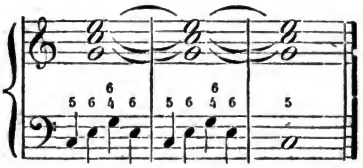
Remarquez que la tenue de la basse est doublée par la seconde partie haute à l'octave.

On peut encore faire une tenue du même accord dans les

Digitized by Google

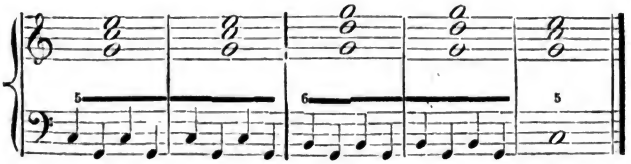
parties hautes en faisant entendre à la basse chacune des notes qui composent ce même accord.

Exemple d'une tenue dans les parties hautes, sur l'accord d'*ut*, tandis que la basse fait entendre simultanément les trois sons de cet accord parfait.



Nous avons chiffré chaque note de la basse pour nous rendre plus compréhesibles au lecteur ; mais, dans un cas pareil, on ne place ordinairement que le 5 suivi de ce trait : —— qui signifie que l'accord ne change pas jusqu'à l'apparition d'un chiffre nouveau qui, prolongé sur les autres notes, indique qu'elles sont intégrales à l'accord représenté par le premier chiffre.

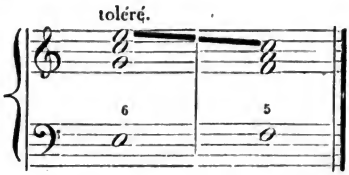
La même remarque pour chiffrer l'accord parfait s'applique au mouvement suivant de basse, employé fréquemment dans la musique moderne.



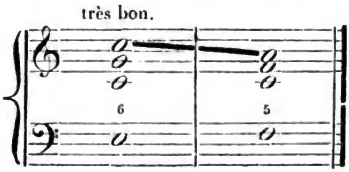
Remarquez en passant, que, lorsqu'on écrit l'accord de sixte à quatre parties, il vaut mieux doubler la sixte dans une partie haute que la note de basse ; cette disposition rend l'accord plus sonore en évitant les octaves de suite.

Digitized by Google

Exemple dans lequel la note de basse, doublée par la partie haute, se résout sur la quinte de l'accord suivant, afin d'éviter deux octaves réelles de suite :



Exemple dans lequel la sixte supérieure est doublée entre deux parties hautes, ce qui rend l'effet du premier renversement de l'accord parfait beaucoup plus harmonieux : parce que la basse n'a pas été doublée par la partie haute.



Voici un exemple tiré de l'*Armide* du fameux Gluck, dans lequel cet homme de génie a employé l'accord parfait avec ses deux renversements, et la note commune dont nous avons recommandé l'emploi au lecteur.

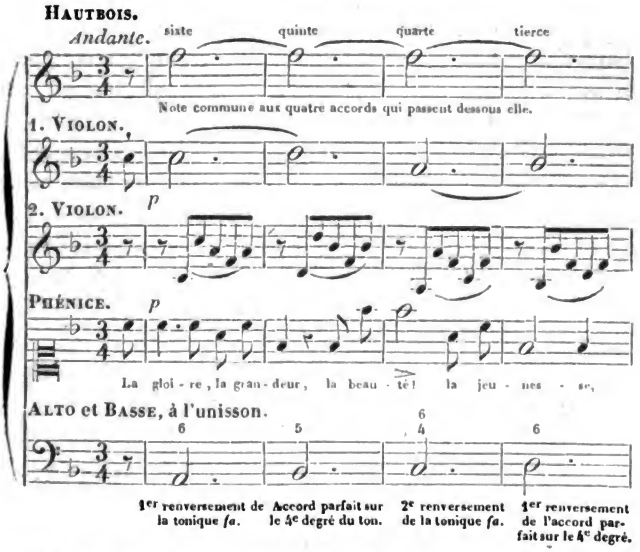
Pourtant, on remarquera dans ce passage que l'accord de sixte-quarte, au lieu d'aller sur celui de dominante du ton principal (*fa* majeur), va, par exception, sur le premier renversement de l'accord parfait du quatrième degré du ton, et que, par conséquent, la quarte supérieure (le *fa*) reste en place et devient la tierce de l'accord suivant, au lieu de descendre d'un demi-ton, suivant la règle ordinaire. De plus, les trois mouvements sont employés ensemble dans cet exemple.

La partie du premier violon et celle de la basse font le mouvement *droit* ou *semblable;* celle du hautbois fait le mouve-

Digitized by Google

ment *oblique* avec toutes les autres ; et, enfin, la partie du chant et celle de la basse font le mouvement *contraire* (1).

Armide, acte 1er, scène 1re, à la 17e mesure du premier morceau.



Il y a, dans les quatre mesures précédentes, une beauté d'expression mélodique et une pureté d'harmonie admirables. Gluck, en homme qui connaissait le cœur humain, n'a fait élever la voix que sur le mot *beauté*. En effet, Armide est triste ; Phénice cherche à consoler sa maîtresse en lui rappelant tous les avantages dont les dieux l'ont douée ; mais comme Phénice parlait à une femme belle et vaine, l'auteur

(1) Une erreur typographique nous a fait dire deux fois de suite, page 436, après le deuxième exemple noté, que, par le *mouvement contraire*, on évitait les quintes et les octaves de suite. Le lecteur doit lire, ainsi qu'il suit, la seconde phrase de ce paragraphe : « et, par une faculté que lui seul possède (le mouvement contraire), on peut, en l'employant avec précaution, faire des quintes et des octaves de suite ». *Errare humanum est!*

Digitized by Google

a dû placer la *bonne note* de la phrase musicale sur le mot *beauté*, bien doux à l'oreille d'une jolie femme!

Avant de passer à la section suivante, nous donnerons quelques conseils, suivis d'exemples, pour habituer, dès à présent, le lecteur à se poser *lui-même* les basses de ses leçons d'harmonie. Il se posera, 1° une tonique quelconque qui donnera son nom à la leçon entière. Ainsi, s'il prend la tonique *ut* pour accord de début, sa leçon d'harmonie sera en *ut*. 2° Il s'attachera à garder, dans le second accord, au moins une note *commune* avec celui qui l'aura précédé. 3° Il terminera toujours sa leçon par la *même* tonique qui l'aura commencée, en ayant soin de faire précéder l'accord final de celui de sa dominante naturelle. Ainsi, si la leçon est en *ut*, l'accord parfait de *sol* majeur, étant la dominante naturelle d'*ut*, devra précéder cet accord final d'*ut* (qu'il soit mineur ou majeur).

Le lecteur fera d'abord beaucoup de leçons sur des suites d'accords parfaits majeurs ou mineurs, *et vice versâ*; ces leçons seront très courtes. Ensuite, il s'exercera sur le premier renversement de l'accord parfait (*sixte*), et, enfin, sur le second renversement du même accord (*sixte* et *quarte*).

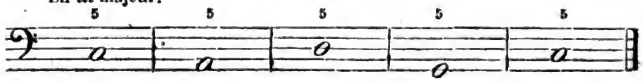
Quand il sera familiarisé avec ces différents exercices, il fera des résumés généraux, dans lesquels il emploiera l'accord parfait et ses deux renversements.

Le lecteur devra aussi n'écrire ces premiers exercices que sur deux clefs : la clef de *sol* et la clef de *fa*, ayant soin de mettre trois notes à la clef de *sol* et la basse à la clef de *fa*.

Cette disposition, en resserrant les parties, rend plus visibles les fautes que l'élève peu habile encore pourrait commettre.

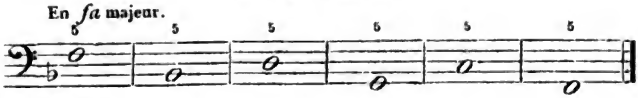
Suite d'accords parfaits (basses à remplir).

En *ut* majeur.

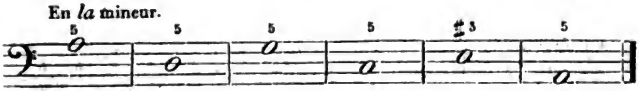


Digitized by Google

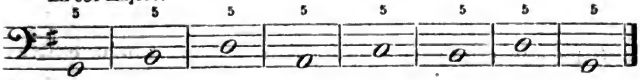
En *fa* majeur.



En *la* mineur.

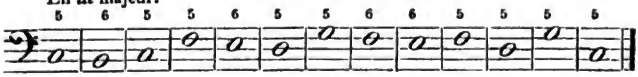


En *sol* majeur.

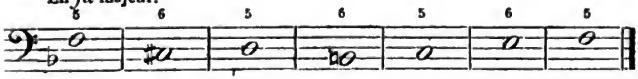


Suite d'accords parfaits et de sixtes (premier renversement de l'accord parfait.)

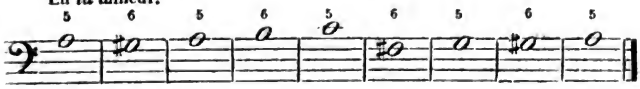
En *ut* majeur.



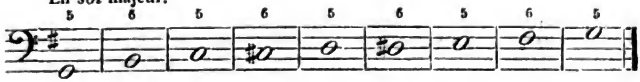
En *fa* majeur.



En *la* mineur.

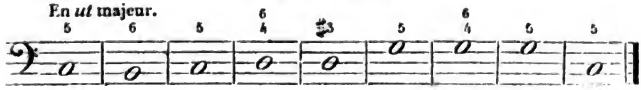


En *sol* majeur.

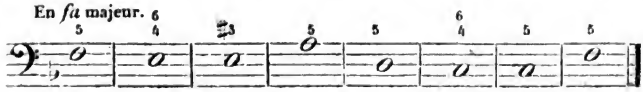


Suite d'accords parfaits, de sixtes et de sixtes et quartes (second renversement de l'accord parfait).

En *ut* majeur.

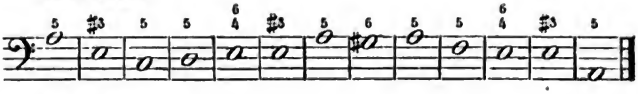


En *fa* majeur.

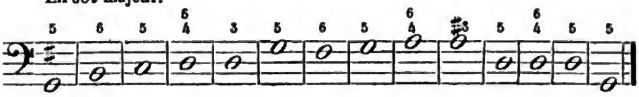


Digitized by Google

En *la* mineur.



En *sol* majeur.



Le lecteur remarquera que, dans les basses précédentes, nous avons évité de faire des gammes par degrés conjoints, afin de ne pas lui donner l'occasion d'écrire des quintes et des octaves de suite, si rigoureusement défendues quand on n'écrit, surtout, que de l'harmonie.]

SECTION III.

Accord de quinte diminuée.

1. Qu'est-ce que l'accord de *quinte diminuée?*

C'est un accord parfait mineur dont on altère la quinte, en la baissant d'un demi-ton, au moyen du dièse ou du bécarre, suivant le ton dans lequel on l'emploie.

[L'accord de quinte diminuée est composé de son fondamental, tierce mineure et quinte diminuée; il se pose sur le septième degré d'une gamme majeure et sur le second degré d'une gamme mineure.

On chiffre cet accord par un 5 barré (1). Exemple :

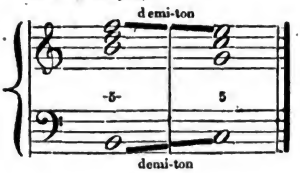
(1) Un chiffre barré indique que l'intervalle qu'il représente est *diminué*.

Digitized by Google

Posé sur le septième degré d'un ton majeur, cet accord s'obtient sans l'emploi d'un des signes altératifs.

La quinte diminuée, étant dissonnante, doit descendre d'un demi-ton sur la tierce, et sa basse fondamentale doit monter d'un demi-ton sur la tonique, quand c'est dans le mode majeur qu'on emploie cet accord. Exemple :

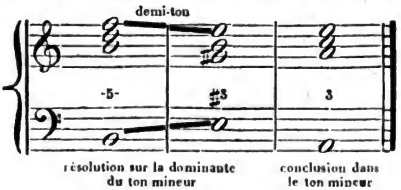
En *ut* majeur.



Remarquez que l'octave du son fondamental n'a été ajoutée dans une partie haute que pour compléter l'accord, et que le *si* redoublé se résout sur la quinte de l'accord final, afin d'éviter deux octaves consécutives entre la basse et la partie haute, parce que, comme on l'a dit précédemment, le mouvement semblable d'octave entre deux parties produit un effet pauvre.

Quand l'accord de quinte diminuée est placé sur le second degré du mode mineur, la quinte diminuée doit descendre d'un demi-ton sur la dominante, et le son fondamental doit se résoudre également sur la dominante pour conclure à la tonique mineure naturelle. Exemple :

En *la* mineur, ton mineur primitif et relatif d'*ut* naturel majeur.



Digitized by Google

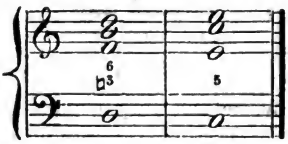
2. Combien l'accord de quinte diminuée a-t-il de renversements?

Il en a deux.

[Le premier renversement se pose sur la tierce de l'accord; il est composé de tierce mineure et de sixte majeure.

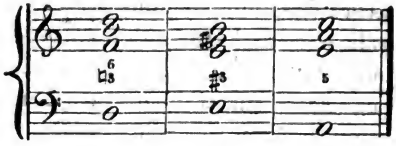
On le chiffre par un 6 et un 3, qu'on précède d'un signe altératif pour indiquer que la tierce est mineure. Ce renversement a deux résolutions; employé dans le mode majeur, il se résout sur la tonique. Exemple :

En *ut* majeur.



Mais quand on l'emploie dans le mode mineur, il se résout sur la dominante pour conclure sur la tonique mineure. Exemple :

En *la* mineur.



Le second renversement se pose sur la quinte diminuée de l'accord; il est composé de quarte augmentée et de sixte majeure.

On le chiffre par un 6 et un 4 précédé d'une petite croix (1).

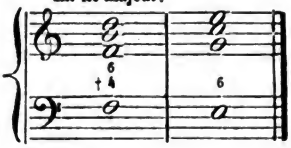
Ce renversement a deux résolutions; quand on l'emploie

(1) Une petite croix placée devant un chiffre indique que l'intervalle qu'il représente est *augmenté*.

Digitized by Google

dans le mode majeur, il se résout sur le premier renversement de la tonique (l'accord de sixte). Exemple :

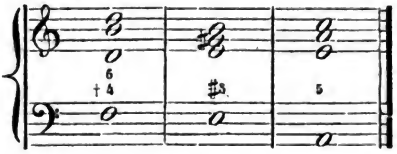
En *ut* majeur.



Remarquez que la note supérieure, qui double la basse pour compléter les quatre parties, se résout en montant afin d'éviter deux octaves de suite.

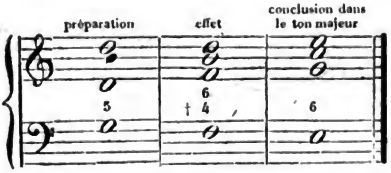
Si on l'emploie dans le mode mineur, le second renversement se résout sur la dominante pour conclure sur la tonique mineure. Exemple :

En *la* mineur.



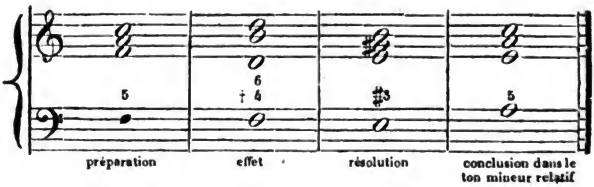
Quoique la quarte augmentée ne soit pas une dissonnance d'un effet désagréable quand elle n'est pas préparée, il est mieux de le faire; l'accord en devient plus doux. On peut préparer la quarte augmentée dans une partie haute ou bien à la basse. Voici, à ce sujet, un exemple double.

Préparation de la quinte dans une partie haute.

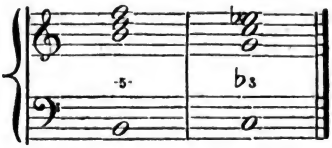


Digitized by Google

Préparation de la quinte à la basse.



On peut, par exception, résoudre l'accord de quinte diminuée du ton majeur sur la tonique, avec *tierce mineure*. Exemple :



Les renversements de l'accord fondamental peuvent avoir la même résolution exceptionnelle.]

SECTION IV.

Accord de quinte augmentée.

1. Qu'est-ce que l'accord de *quinte augmentée?*

C'est un accord parfait majeur dont on augmente la quinte au moyen du dièse ou du bécarre, suivant le ton dans lequel on l'emploie.

[Cet accord est composé de son fondamental, tierce majeure et quinte augmentée.

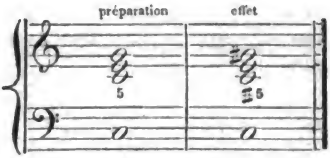
Il se chiffre par un 5 que l'on précède du signe altératif nécessaire.

On ne peut attaquer cet accord sans l'avoir fait entendre

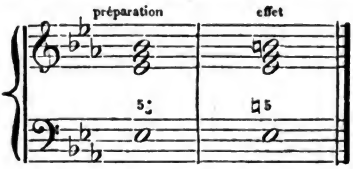
Digitized by Google

d'abord comme accord parfait majeur (c'est-à-dire ayant sa quinte juste.)

Exemple de la quinte augmentée au moyen du dièse :



Exemple de la quinte augmentée au moyen du bécarre :

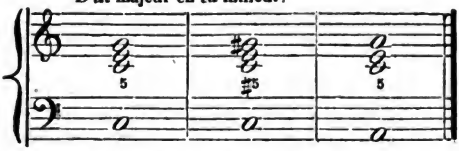


Observons que c'est toujours la partie qui a fait la quinte *juste* qui doit la faire ensuite *augmentée*.

Cet accord peut avoir quatre résolutions :

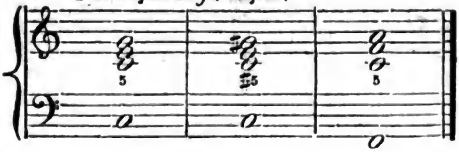
Exemple de la première résolution sur la tonique mineure relative :

D'*ut* majeur en *la* mineur.



Exemple de la seconde résolution sur la tonique majeure du quatrième degré :

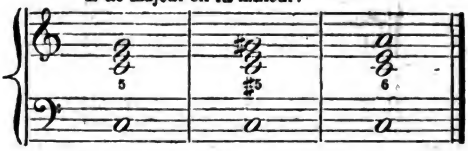
D'*ut* majeur en *fa* majeur.



Digitized by Google

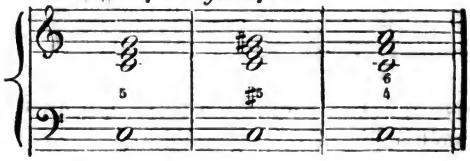
Exemple de la troisième résolution sur le premier renversement de l'accord parfait mineur relatif, en conservant le même son à la basse :

D'*ut* majeur en *la* mineur.



Exemple de la quatrième résolution sur le deuxième renversement de l'accord parfait du quatrième degré :

D'*ut* majeur en *fa* majeur.



Il faut que l'accord de sixte-quarte de la troisième mesure de l'exemple précédent soit résolu sur la dominante du quatrième degré, parce que la quarte est considérée, dans ce cas, comme une dissonnance, et que *toute dissonnance doit se résoudre sur une consonnance.* (1)

(1) En rangeant la *quarte* au nombre des intervalles *dissonnants*, dans la première section du premier chapitre de cette méthode, nous n'avons agi ainsi que pour nous conformer à l'usage reçu parmi les maîtres de l'art en France ; mais notre opinion personnelle est que la quarte, qui n'est que le renversement de la quinte, ne peut être absolument dissonnante, par la raison que la quinte est consonnante, et que tout intervalle consonnant renversé ne peut produire qu'un intervalle *consonnant*. Cependant, la quarte manquant d'aplomb, et ayant besoin quelquefois d'être préparée et *toujours sauvée*, soit que la basse monte d'un degré ou que la quarte supérieure descende également d'un degré, on peut dire que cet intervalle est *mixte* et participe tout à la fois du genre *consonnant* et du *dissonnant* : du genre consonnant, parce qu'on peut l'attaquer souvent sans préparation (quand on l'accompagne de la sixte supérieure), et du genre dissonnant, parce que la quarte doit descendre d'un demi-ton quand la basse ne monte pas en faisant une résolution exceptionnelle, comme dans l'exemple d'*Armide* cité plus haut.

Digitized by Google

L'accord de quinte augmentée a deux renversements; le premier se pose sur la tierce : il est composé de tierce majeure et de sixte mineure.

Il se chiffre par un 6 et un 3. On fait précéder ce chiffre du signe altératif nécessaire, soit dièse ou bécarre (suivant le ton dans lequel on emploie le renversement). Exemples :

Altération par le dièse. Altération par le bémol.

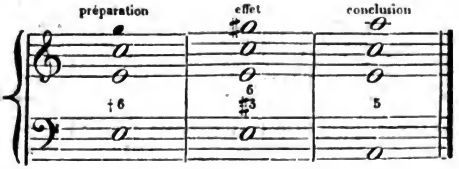
Le second renversement se pose sur la quinte de l'accord; il est composé de quarte diminuée et de sixte majeure. Il se chiffre par un 4 barré et un 6. Exemples :

Altération par le dièse. Altération par le bécarre.

De même que l'accord fondamental, les deux renversements ont besoin d'être préparés. Le premier renversement se prépare dans une partie haute; il peut avoir trois résolutions différentes.

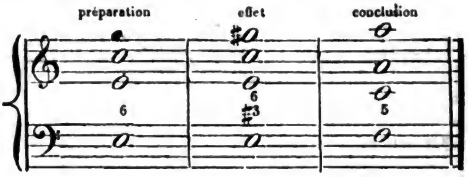
Exemple de la première résolution sur la tonique du mineur relatif :

préparation effet conclusion

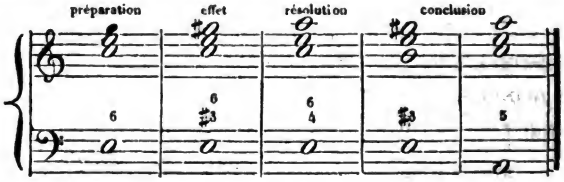


Digitized by Google

Exemple de la seconde résolution sur l'accord parfait du quatrième degré :



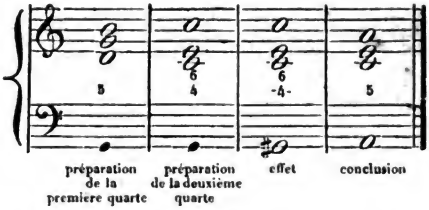
Exemple de la troisième résolution sur le second renversement de la tonique du mineur relatif :



Cette résolution est peu pratiquée.

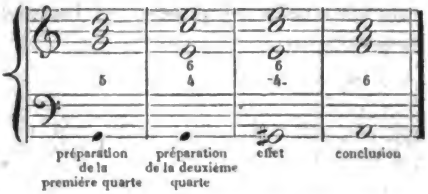
Le deuxième renversement n'a que deux résolutions, et il faut avoir soin de préparer le premier accord de sixte et quarte. Dans ce cas, la préparation doit être faite par la basse.

Exemple de la première résolution sur la tonique du mineur relatif :



Exemple de la seconde résolution sur le premier renversement de l'accord parfait du quatrième degré :

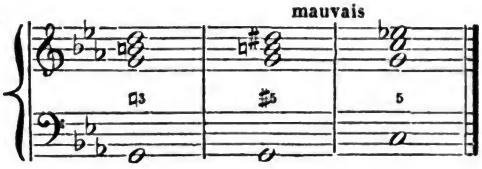
Digitized by Google



2. Peut-on augmenter la quinte de l'accord de dominante du ton mineur, et résoudre cette dominante sur l'accord parfait mineur naturel?

Non.

[Parce qu'on ne pourrait pas, dans le ton d'*ut* mineur, par exemple, résoudre le *ré* dièse (quinte augmentée du *sol*, dominante de ce ton mineur) sur le *mi* bémol (tierce de la tonique). Exemple :



La modulation serait impraticable dans ce cas, le *ré* dièse étant enharmonique avec le *mi* bémol, qui n'est que d'un *comma* (neuvième partie d'un ton) plus bas que lui. (Le chapitre qui traite des modulations expliquera en détail cette particularité).]

3. Mais si l'on veut passer d'*ut* mineur en *ut* majeur, l'emploi de la quinte augmentée de la dominante de ce dernier ton peut-il avoir lieu?

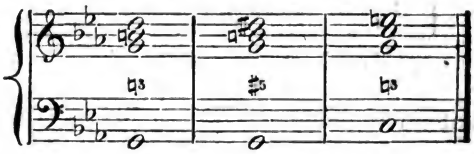
Oui.

[Parce que la résolution du *ré* dièse sur le *mi* naturel

Digitized by Google

(tierce du ton d'*ut* majeur) procède par demi-ton, et est, par conséquent, très praticable dans ce cas.

Exemple servant de corrigé au précédent :



Voici un passage de l'opéra de *Benowski*, de Boïeldieu, dans lequel l'accord de quinte augmentée est employé avec effet : la résolution de l'accord non renversé a lieu sur le premier renversement de la tonique mineure de *la*.

Benowski, acte II, scène 2e, fragment du récit de l'air d'*Aphanasie*.

Moderato.

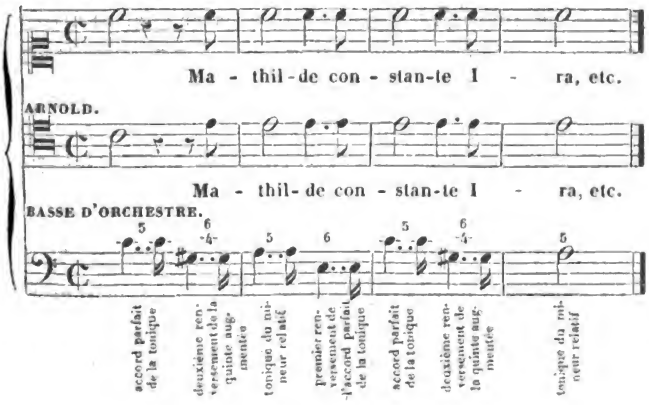
1. VIOLON.
2. VIOLON.
ALTO.
CHANT. préparation effet résolution
L'hi-ver même à mes yeux offre u-ne douce i-ma-ge !
BASSE. 5 ♯5 6 ♯6 ♮3
accord parfait du quatrième degré — accord de quinte augmentée — accord de sixte — accord de sixte augmentée (1) — repos sur la dominante du ton de *mi* mineur

(1) On verra, à la section qui traite de la sixte augmentée, quelles sont les règles qui concernent la formation et la marche de cet accord. Le lecteur ne doit étudier, dans l'exemple cité, que la manière dont l'auteur a employé l'accord de quinte augmentée.

Digitized by Google

Le deuxième renversement de l'accord de quinte augmentée s'attaque quelquefois sans préparation à la basse, ou même dans une partie haute. Dans ce cas, on a soin de ne pas faire entendre d'avance la quinte naturelle (ou non augmentée de l'accord).

Voici un exemple tiré d'un duo de *Guillaume Tell*, de M. Rossini, dans lequel ce célèbre compositeur a employé la quinte augmentée, à son deuxième renversement, sans la préparer.



SECTION V.

Accord de septième dominante.

1. Qu'est-ce que la *septième dominante*?

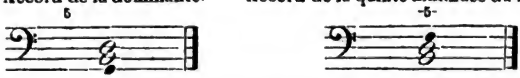
C'est un accord composé de l'accord parfait de la dominante, du mode majeur ou mineur, et de l'accord de quinte diminuée des deux modes.

[La septième dominante est donc composée de basse fon-

Digitized by Google

damentale (1), tierce majeure, quinte juste et septième mineure. Exemples :

Accord de la dominante. Accord de la quinte diminuée du même ton.



Réunion des deux accords précédents, formant la septième dominante.

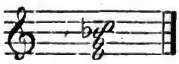
On chiffre cet accord par un 7 précédé d'une petite croix. Quand la tierce de la septième n'est pas naturellement majeure dans le ton où on l'emploie, on pose, sous le 7, le signe accidentel nécessaire, suivi du chiffre 3, afin de rendre majeure la tierce de l'accord. Exemples :

Tierce rendue majeure par le dièse. Tierce rendue majeure par le bécarre.

La septième supérieure doit descendre d'un demi-ton à la tierce de la tonique ; la note sensible (la tierce) doit monter d'un demi-ton à la tonique ; la quinte de l'accord peut monter à la tierce ou descendre à l'octave de la basse. Enfin, la basse

---

(1) La basse fondamentale d'un accord quelconque se trouve en échelonnant par tierces toutes les notes qui le composent ; ainsi, par exemple, si nous avions à chercher quelle est la basse fondamentale des notes suivantes : *ut, si* bémol, *sol, mi*

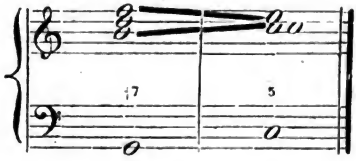


nous verrions qu'il n'y a que l'*ut* qui puisse commencer la série de tierces, et que, par conséquent, c'est ce même *ut* qui est la basse fondamentale de cet accord de septième dominante du ton de *fa*.

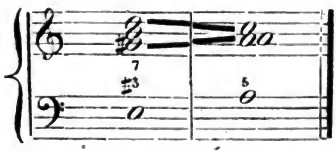
Digitized by Google

fait sa résolution naturelle sur la tonique du ton dont elle est la quinte.

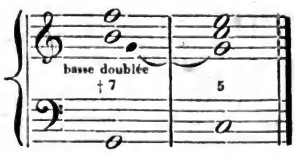
Exemple de la résolution de la septième dominante dans le mode majeur :



Exemple de la résolution de la septième dominante dans le mode mineur :

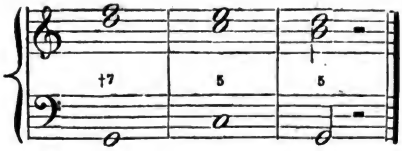


Quand on veut que l'accord sur lequel la septième se résout soit complet, il faut supprimer la quinte de la septième dominante et doubler la basse fondamentale dans une partie haute. Exemple :

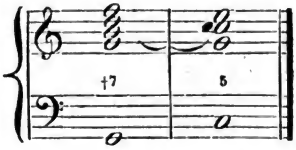


Quelques auteurs suppriment même la tierce de la septième dominante, mais jamais quand cet accord sert pour moduler dans un ton nouveau. Cette suppression a plutôt lieu quand on écrit à trois qu'à quatre parties. Exemple :

Digitized by Google



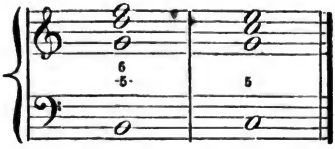
Si l'on écrivait la septième dominante à cinq parties, il faudrait doubler la basse fondamentale dans une partie haute. Exemple :



L'*ut* a été redoublé à la troisième partie, afin de résoudre la note sensible (le *si*) sur l'octave de la tonique.

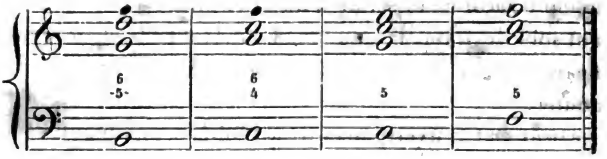
La septième dominante a trois renversements. Le premier se place sur la tierce de l'accord et fait sa résolution naturelle sur la tonique : il est composé de tierce mineure, quinte diminuée et sixte mineure. Il se chiffre par un 6 et un -5- barré.

Exemple :

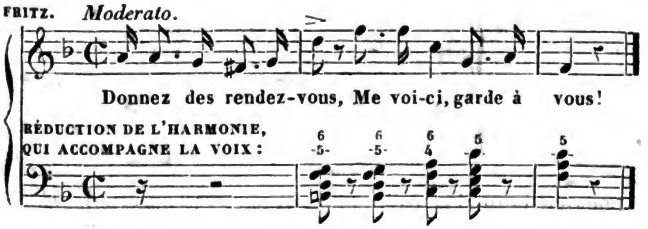


Par exception, on peut résoudre ce premier renversement sur le second renversement de l'accord parfait du quatrième degré, parce que la septième prépare la quarte du second accord; mais, alors, on doit moduler à la tonique du quatrième degré. Exemple :

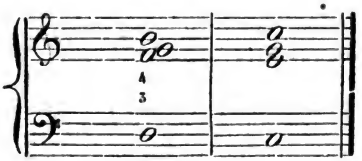
Digitized by Google



Dans l'air *Garde à vous!* de son opéra de *la Fiancée*, M. Auber a ainsi employé et résolu, par exception, le premier renversement de la septième dominante du ton d'*ut*:



Le second renversement de la septième dominante se pose sur la quinte et se résout sur la tonique. Il est composé de tierce mineure, quarte juste et sixte majeure; on le chiffre par $\frac{4}{3}$. Exemple :

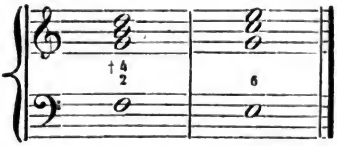


Quelques auteurs prétendent que la quarte de ce renversement a besoin d'être préparée *à cause de sa dureté*. Ce précepte est spécieux. Si la quarte était attaquée avec la note de basse, sans être accompagnée de la sixte, certainement cette

Digitized by Google

fraction d'accord (1) serait d'un effet un peu dur; mais, en ayant soin de frapper simultanément la quarte et la sixte, la préparation est inutile, et l'oreille la plus délicate n'a rien à redouter.

Le troisième renversement de la septième dominante se pose sur la septième supérieure de l'accord, et se résout sur le premier renversement de la tonique naturelle. Il est composé de seconde majeure, quarte augmentée et sixte majeure; on le chiffre ainsi : $\overset{+4}{2}$. Exemple :



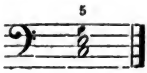
On appelle aussi ce troisième renversement accord de *triton*, parce qu'il y a *trois tons* du premier au troisième son.

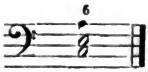
Par exception, ce troisième renversement peut se résoudre sur la dominante ou la septième dominante du mode mineur relatif.

Exemple de la résolution sur la dominante du ton mineur relatif :

---

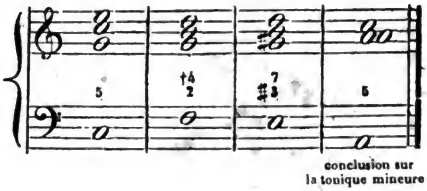
(1) C'est par extension qu'on appelle *accord* une tierce, une quarte, une quinte, etc., frappées avec leurs basses inférieures; car *deux sons*, entendus ensemble, ne forment qu'une *fraction* d'accord. Il n'y a que *trois sons différents*, entendus ensemble, qui forment véritablement un *accord complet*. Ainsi, la tierce *ut-mi* n'est un accord *complet* que par l'adjonction du *sol* ou du *la*, qui déterminent, soit l'accord parfait d'*ut* (non renversé), dans le premier cas, ou, dans le second, celui de la tonique mineure de *la* (à son premier renversement). Exemples :



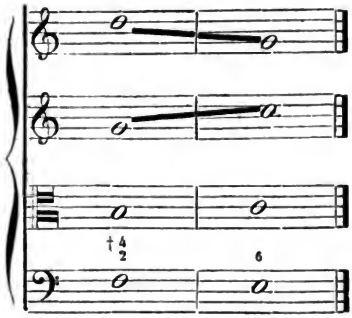


Digitized by Google

Exemple de la résolution sur la septième dominante du ton mineur relatif :



Il y a de l'élégance à résoudre la sixte supérieure du troisième renversement sur la tierce du premier renversement de l'accord parfait. Exemple :



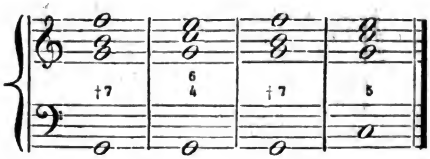
Un croisement a lieu entre la première et la seconde voix; c'est-à-dire que cette dernière passe au-dessus de l'autre. (Nous développerons plus loin cette faculté de faire *croiser* les parties.)

Digitized by Google

L'accord de septième dominante fut trouvé par Monteverde, compositeur qui florissait en Italie au commencement du dix-septième siècle. Ce grand musicien fut non seulement un profond théoricien, pour le temps où il vivait, mais son génie contribua aussi à la création de l'opéra, et la partition d'*Orfeo* (Orphée), qu'il écrivit à Florence en 1607, a donné à son nom un éclat impérissable dans les fastes de l'art lyrique.

Quand Monteverde publia sa découverte de la septième dominante, les routiniers, ses contemporains, crièrent au scandale; à les entendre, l'harmonie était perdue par l'innovation du barbare qui osait proclamer que la septième n'était pas un retard de la sixte (1), mais bien un véritable accord! Cependant cette admirable septième fut la source de notre tonalité moderne, en donnant une marche fixe et régulière à la note sensible du ton, marche inconnue dans la tonalité du plain-chant. Ajoutons que l'accord de septième dominante sert à moduler facilement d'un ton dans un autre, parce que cette dissonnance est si douce qu'on peut l'attaquer sans préparation aucune.

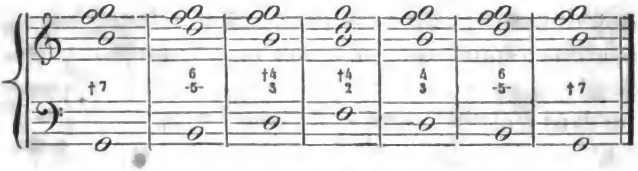
Remarquez, avant de terminer cette section, que, quelquefois, on peut ne pas résoudre la septième (non renversée) sur sa tonique naturelle, mais bien sur le deuxième renversement de ce dernier accord. Dans ce cas, la sixte et quarte retourne sur la septième dominante pour terminer par la résolution régulière. Exemple :



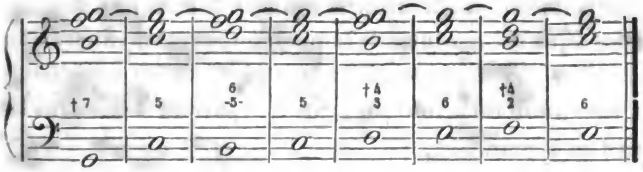
(1) On verra au troisième chapitre, section des *suspensions*, la différence qui existe entre une véritable septième et le *retard* de la sixte par la septième, etc.

Digitized by Google

On peut, enfin, employer la septième dominante et ses trois renversements, ou de suite, comme dans l'exemple suivant :



ou en les faisant reposer l'un après l'autre sur leurs résolutions naturelles. Exemple :



Les renversements de toutes les autres espèces de septièmes, dont nous parlerons par la suite, pourront, comme ceux de la septième dominante, être entendus l'un après l'autre, ou bien en faisant un repos sur chacune de leurs résolutions naturelles.]

SECTION VI.

Accord de septième dominante avec quinte augmentée.

1. Qu'est-ce que la *septième dominante avec quinte augmentée ?*

C'est le même accord que le précédent ; seulement, on augmente sa quinte au moyen du dièse ou du bécarre, suivant le ton dans lequel on l'emploie.

Digitized by Google

2. Comment prépare-t-on et résout-on cet accord ?

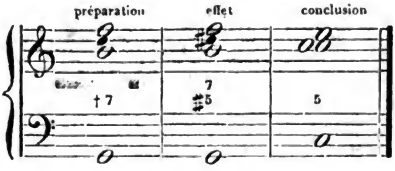
On le prépare en le faisant entendre d'abord avec sa quinte juste ; puis, la partie, qui a fait cet intervalle, le reproduit de nouveau haussé d'un demi-ton. La résolution a lieu sur l'accord parfait diatonique du ton dans lequel l'accord s'emploie.

[La septième dominante avec quinte augmentée est composée de son fondamental, tierce majeure, quinte augmentée et septième mineure.

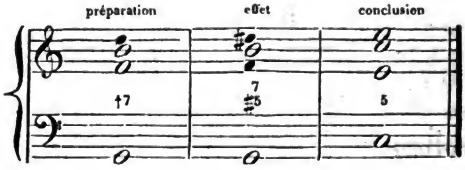
Il faut avoir soin de tenir la septième de l'accord à une distance de sixte augmentée de la quinte augmentée, afin d'éviter l'intervalle de tierce diminuée; intervalle trop dur à entendre.

On chiffre cet accord par $\sharp\frac{7}{5}$ ou $\natural\frac{7}{5}$ (suivant le ton dans lequel on le pratique).

Exemple dans lequel la septième mineure fait tierce diminuée avec la quinte augmentée de l'accord; ce qui est vicieux :



Même exemple rectifié; la septième placée à une distance de sixte augmentée de la quinte de l'accord :

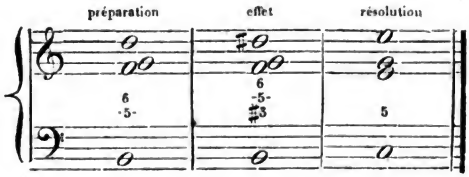


Digitized by Google

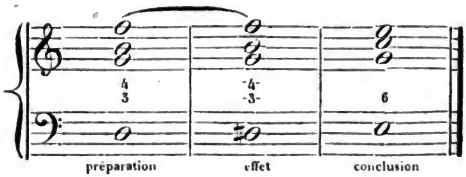
3. Cet accord peut-il se renverser ?

Oui ; il a même, à la rigueur, les trois renversements de la septième dominante simple ; mais on doit avoir soin de toujours placer la quinte augmentée à distance de la septième, afin d'éviter la tierce diminuée, dont nous avons fait remarquer l'effet désagréable.

[Le premier renversement se pose sur la tierce de l'accord ; il est composé de tierce majeure, quinte diminuée et sixte mineure. Il se chiffre ainsi : $\frac{6}{5}$, ou $\frac{6}{5}$, dans un ton avec des bémols, et se résout sur la tonique. Exemple :



Le deuxième renversement se pose sur la quinte de l'accord ; il est composé de tierce diminuée, quarte diminuée et sixte mineure. Il se chiffre ainsi : $\frac{4}{3}$, et se résout sur le premier renversement de la tonique. Exemple :



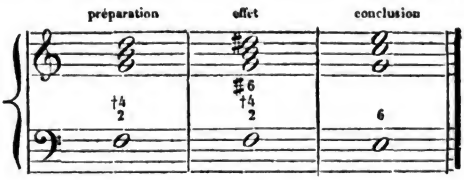
Ce renversement est très peu usité.

Digitized by Google

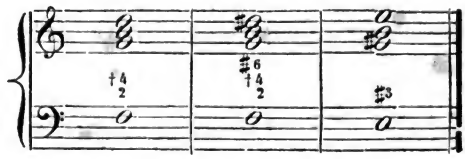
Remarquez que la septième est placée à un intervalle de dixième supérieure à la basse (le *ré* dièse).

Le troisième renversement se pose sur la septième ; il est composé de seconde majeure, quarte augmentée et sixte augmentée. Il se résout sur le premier renversement de la tonique, et, par exception, sur la dominante du ton mineur relatif. On le chiffre par $\begin{smallmatrix}\sharp 6\\ +4\\ 2\end{smallmatrix}$, ou par $\begin{smallmatrix}\natural 6\\ +4\\ 2\end{smallmatrix}$, quand on l'emploie dans un ton avec des bémols.

Exemple de la résolution sur le premier renversement de la tonique :



Exemple de la seconde résolution sur la dominante du ton mineur relatif :



SECTION VIII.

De la septième de seconde espèce, ou septième de seconde dans le mode majeur.

Qu'est-ce que la *septième de seconde espèce* ?

Digitized by Google

C'est un composé de l'accord parfait mineur du second degré, et de l'accord parfait majeur du quatrième degré de la gamme majeure.

[Exemples :

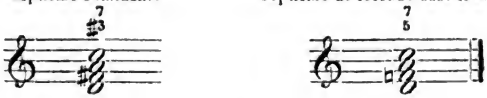
Accord mineur du deuxième degré d'*ut* majeur. Accord majeur du quatrième degré d'*ut* majeur.

Exemple de la réunion des deux accords précédents qui forment la septième de seconde espèce :

Cette septième est composée de son fondamental, tierce mineure, quinte juste et septième mineure. On la chiffre ainsi : $\frac{7}{5}$, afin de la distinguer de la septième dominante, dont elle ne diffère que par sa tierce, qui est mineure, tandis que celle de la septième dominante est majeure.

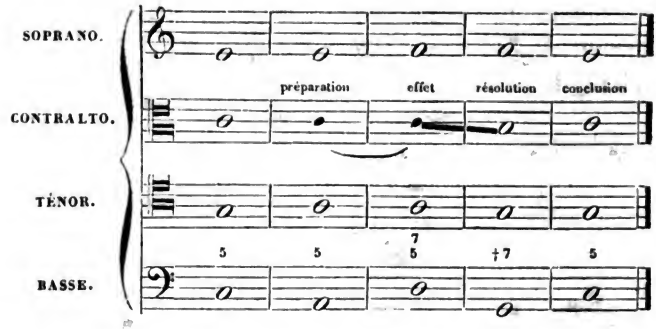
Parallèle entre ces deux septièmes.

Septième dominante Septième de seconde dans le mode majeur



La tierce mineure de la septième de seconde, rendant cet accord plus dur que celui de septième dominante, on doit préparer la septième dans un accord précédent. La résolution naturelle de la septième de seconde espèce, a lieu sur la septième dominante du ton dans lequel on l'emploie. Exemple :

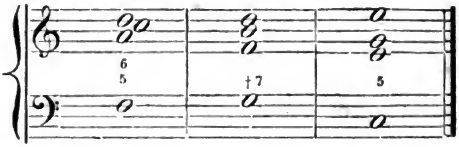
Digitized by Google



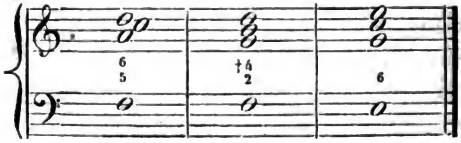
Remarquez que la septième descend d'un demi-ton sur la tierce de la septième dominante.

Cet accord a trois renversements. Le premier se pose sur la tierce, et se résout sur la septième dominante du ton, ou sur le troisième renversement de cette même septième dominante. Ce renversement est composé de tierce majeure, quinte juste et sixte majeure. On le chiffre par $\frac{6}{5}$.

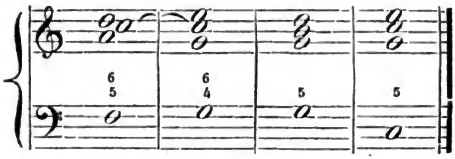
Exemple de la première résolution :



Exemple de la seconde résolution (moins usitée) :



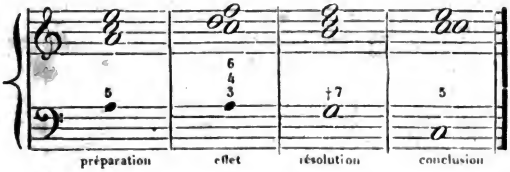
Par exception, on peut encore résoudre ce premier renversement sur le second renversement de l'accord parfait de la tonique dans lequel on l'emploie, alors la septième reste en place. Exemple :



Cette résolution exceptionnelle est souvent employée de préférence à la résolution sur la septième dominante, parce que le repos sur la sixte et quarte fait mieux pressentir l'accord final du ton principal. Nous remarquerons que la préparation de la septième n'est pas essentielle quand on emploie cet accord à son premier renversement.

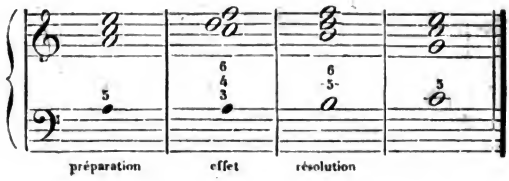
Le second renversement de la septième de seconde espèce se pose sur la quinte de l'accord, et se résout sur la septième dominante du ton principal ou sur le premier renversement de la septième dominante. Il est composé de tierce mineure, quarte juste et sixte mineure. On le chiffre par $\frac{6}{4}$. La sixte, étant mineure, il faut absolument préparer la quarte de ce renversement, parce que, dans ce cas, sa dureté serait insupportable.

Exemple de la première résolution sur la septième dominante :



Digitized by Google

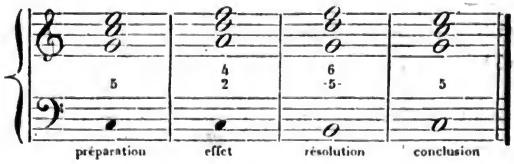
Exemple de la seconde résolution sur le premier renversement de la septième dominante :



Ce renversement est très peu usité.

Le troisième renversement de la septième de seconde espèce se pose sur la septième et se résout sur le premier renversement de la septième dominante du ton dans lequel on l'emploie. Il est composé de seconde majeure, quarte juste et sixte majeure ; on le chiffre par $\frac{4}{2}$.

La septième a absolument besoin d'être préparée. Exemple :

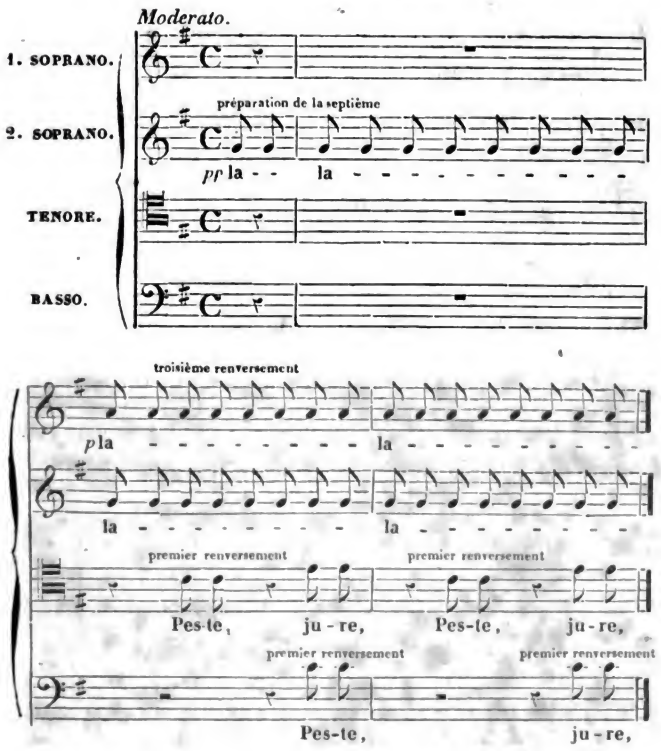


Ce troisième et dernier renversement est peu usité ; cependant son effet est très pittoresque.

Voici un passage d'un chœur de chasseurs de *Robin des bois*, du célèbre C.-M. de Weber, où l'accord, qui fait le sujet de cette section, est employé avec ce tact exquis qui caractérise toutes les productions de ce grand compositeur.

Digitized by Google

Robin des bois, acte 1er, scène 1re.



Il y a, dans ces quelques mesures, à part le mérite harmonique, un ton de spirituelle moquerie dont l'effet est très piquant à la scène. Tony arrive avec les chasseurs; il a manqué le prix à la carabine, et ses joyeux compagnons le montrent au doigt en regardant l'heureux rival de l'amant d'Anna (1).

(1) Voir la partition traduite par M. Castil-Blaze, pour l'analyse entière de ce chœur remarquable.

Digitized by Google

Quelques auteurs ont résolu, par exception, la septième de seconde espèce sur la dominante du ton mineur relatif. Mozart a pris cette licence dans son *Don Juan*, acte 1er, n° 2.

Allegretto.

DONA ANNA.

Et lais - se moi mou - rir.

Réduction au piano, de l'harmonie qui accompagne ce passage.

dominante du ton de *ré* mineur.

Enfin, M. Le Sueur, dans sa belle *Messe de Noël*, a employé l'accord de septième de seconde espèce, à son troisième renversement, d'une manière délicieuse.

N° 2 de la *Messe de Noël* de M. Le Sueur.

Allegretto.

TENORE.

Lau - da - mus te, Lau-da - mus te,

1. VIOLON.

2. VIOLON.

ALTO.

BASSO.

préparation effet résolution conclusion

Digitized by Google

SECTION VIII.

Septième de troisième espèce, ou septième de seconde dans le ton mineur.

1. Qu'est-ce que l'accord de *septième de troisième espèce?*

C'est la réunion de l'accord de quinte diminuée, posé sur le second degré du mode mineur, et de l'accord parfait mineur du quatrième degré du même mode.

[Exemple:

Accord de quinte diminuée.

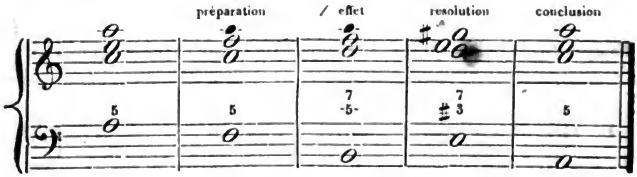
Accord parfait mineur du quatrième degré.

Réunion de ces deux accords, formant la septième de seconde dans le ton mineur.

Cette septième est composée de son fondamental, tierce mineure, quinte diminuée et septième mineure; elle ne diffère de la septième de seconde, dans le mode majeur, que par sa quinte qui est *diminuée*, tandis que celle de l'accord précédent est *juste*; on la chiffre par $\frac{7}{5}$. La préparation de la septième n'est pas de rigueur, mais, pourtant, l'effet de l'accord est plus doux quand elle a lieu; cette septième se résout sur la

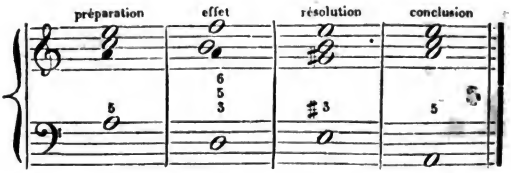
Digitized by Google

septième dominante du ton mineur dans lequel on l'emploie. Exemple :

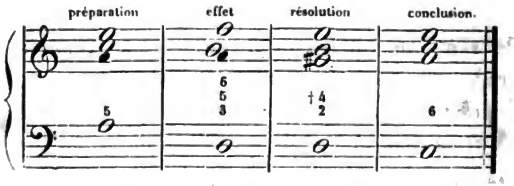


Cette septième a trois renversements : le premier se pose sur la tierce de l'accord ; il est composé de tierce mineure, quinte juste et sixte majeure. Il se résout sur la dominante, ou sur le troisième renversement de la septième dominante. On le chiffre par $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$.

Exemple de la première résolution :

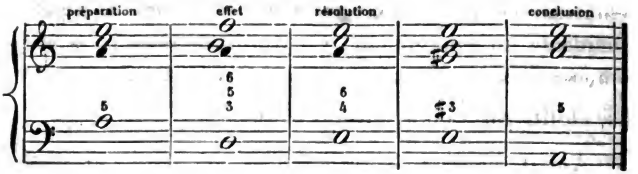


Exemple de la deuxième résolution :



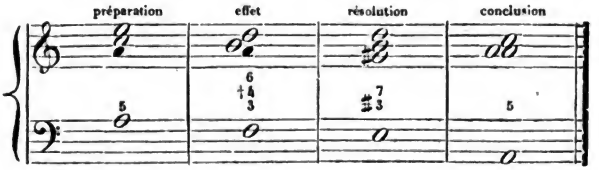
Par exception, on peut encore résoudre ce premier renversement sur la sixte et quarte de la tonique mineure. Exemple :

Digitized by Google

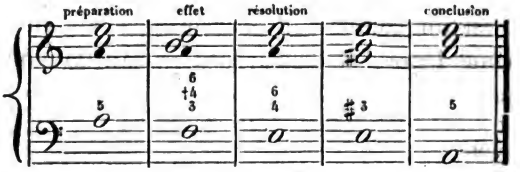


Le second renversement de la septième de troisième espèce se pose sur la quinte de l'accord, et se résout sur la septième dominante du ton mineur ou sur la sixte et quarte de la tonique du même ton. Ce renversement est composé de tierce majeure, quarte augmentée et sixte majeure; on le chiffre par $\dagger\,\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$.

Exemple de la première résolution sur la septième dominante du ton mineur :



Exemple de la deuxième résolution sur la sixte et quarte de la tonique mineure :



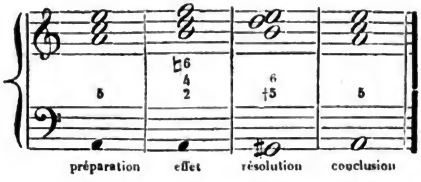
Si l'on prépare la quarte augmentée (le *si*), l'effet de ce renversement est beaucoup plus doux.

Le troisième renversement se pose sur la septième, et se

Digitized by Google

résout sur le premier renversement de l'accord de septième dominante du ton mineur. Ce troisième renversement est composé de seconde majeure, quarte juste et sixte mineure ; il se chiffre par $\begin{smallmatrix}\natural 6\\4\\2\end{smallmatrix}$ ou $\begin{smallmatrix}\sharp 6\\4\\2\end{smallmatrix}$, suivant le ton.

Il faut absolument préparer la septième, dans ce troisième renversement, à cause de la quarte. Exemple :



L'accord de septième de seconde non renversé, et son premier renversement, s'emploient de préférence aux deux derniers renversements.]

SECTION IX.

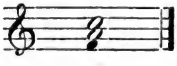
De la septième de quatrième espèce ou septième majeure.

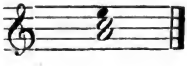
1. Qu'est-ce que l'accord de septième *de quatrième espèce ?*

C'est un composé de l'accord parfait majeur du quatrième degré, et de l'accord parfait mineur relatif du ton.

[Exemple :

Accord parfait du quatrième degré. Accord parfait mineur relatif.

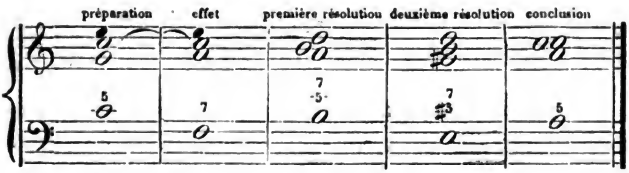




Digitized by Google

Réunion des deux accords précédents, formant l'accord de septième sur le quatrième degré.

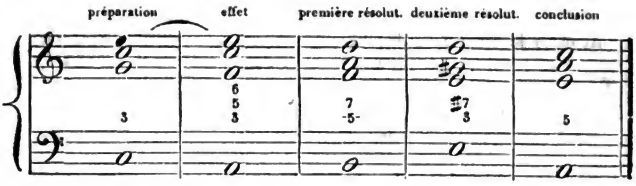
Cet accord est composé de son fondamental, tierce majeure, quinte juste et septième majeure ; son effet est si dur qu'il faut absolument préparer la septième. La résolution de cet accord se fait sur la septième de troisième espèce, qui se résout sur la dominante du même ton, pour terminer, enfin, sur la tonique mineure. On chiffre cet accord par un 7. Exemple :



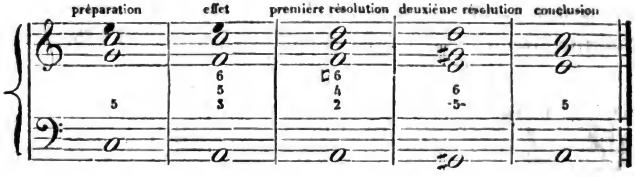
On voit, par cet exemple, qu'il suffit d'avoir préparé la première septième pour que toutes les suivantes soient préparées naturellement.

Cet accord a trois renversements fort peu usités. Le premier se pose sur la tierce ; il est composé de tierce mineure, quinte juste et sixte mineure : il se chiffre par $\frac{6}{5}$, et se résout sur la septième de troisième espèce, qui, à son tour, se résout sur la septième dominante du ton mineur relatif, afin de faire un repos sur la tonique. Exemple :

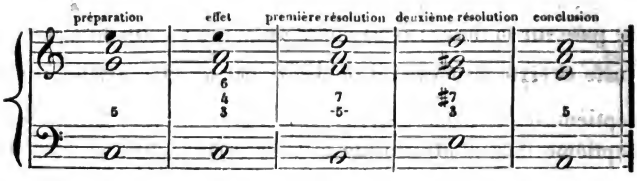
Digitized by Google



On peut aussi résoudre ce premier renversement sur le troisième renversement de la septième de troisième espèce. Exemple :



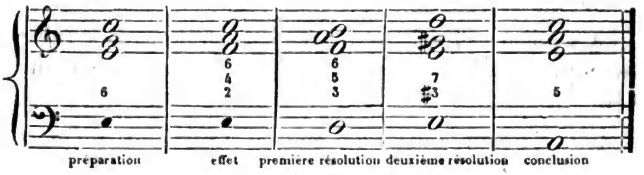
Le second renversement se pose sur la quinte de l'accord ; il est composé de tierce majeure, quarte juste et sixte majeure. Il se résout sur la septième de troisième espèce, qui, à son tour, se résout sur la septième dominante pour faire un repos final sur la tonique mineure. On le chiffre par $\frac{6}{4}$. Exemple :



Le troisième renversement se pose sur la septième, et se résout sur le premier renversement de la septième de troisième espèce, qui, résolue sur la septième dominante

Digitized by Google

du ton mineur, conclut à la tonique du même mode. Il est composé de seconde majeure, quarte juste et sixte mineure, et se chiffre par $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$. Exemple :



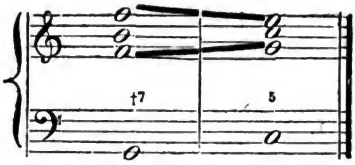
Quoique cet accord, renversé ou non, soit très rarement employé par les compositeurs à cause de sa dureté, il peut se présenter, pourtant, certaine situation où il soit d'un grand secours ; c'est au goût de l'harmoniste à savoir s'en servir à propos.

Ici se termine la série des quatre septièmes *fondamentales*, c'est-à-dire dont le premier son est *arbitraire*, car on verra plus loin qu'il existe encore deux autres septièmes ; mais ces deux accords dissonnants ne sont que les dérivés d'accords fondamentaux dont le premier son est supprimé.

Le lecteur remarquera, à l'égard de la marche naturelle des dissonnances, qui, comme nous l'avons dit, doivent toujours descendre d'un degré à la tierce de l'accord sur lequel on les résout, que, si la septième d'un accord est doublée dans les parties hautes, la septième placée dans la partie la plus élevée devra descendre d'un degré, tandis que celle placée dans la partie inférieure devra monter d'un degré.

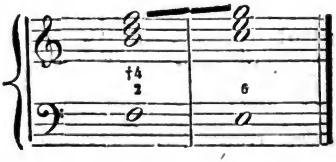
Exemple où la septième dominante est doublée dans les deux parties hautes :

Digitized by Google



La septième supérieure descend de préférence à l'autre, parce que l'oreille la perçoit davantage à cause de sa position élevée.

Mais, si c'était la basse qui doublât la septième, il faudrait qu'elle descendît d'un demi-ton, tandis que la partie haute devrait monter d'un degré. Exemple :



La basse a dû descendre d'un degré dans l'exemple précédent, parce que cette grave partie, faisant la septième ou la *dissonnance* de l'accord, est perçue d'abord par l'oreille, attendu qu'elle supporte toutes les notes des parties aiguës. Enfin, le mouvement contraire, dans les deux exemples précédents, était de rigueur, afin d'éviter deux octaves de suite.

Il est inutile d'observer que tout ce que nous venons de dire au sujet de la résolution de la septième dominante *doublée* s'applique à toutes les autres espèces de dissonnances, quand elles sont dans ce cas exceptionnel.]

SECTION X.

Accord de neuvième majeure.

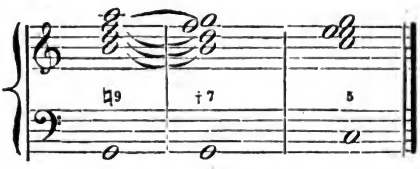
1. Qu'est-ce que l'accord de *neuvième majeure ?*

Digitized by Google

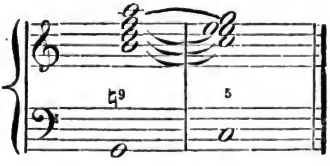
C'est une septième dominante à laquelle on ajoute une tierce majeure supérieure.

[Cet accord, composé de son fondamental, tierce majeure, quinte juste, septième mineure et neuvième majeure, se pose sur la dominante du ton majeur, et se résout de deux manières ; savoir : sur la septième dominante ou sur la tonique. Il se chiffre par 9, qu'on précède du dièse ou du bécarre nécessaire, suivant le ton. Exemple :

Exemple de la première résolution sur la septième dominante qui va à la tonique principale :



Exemple de la seconde résolution sur la tonique principale :

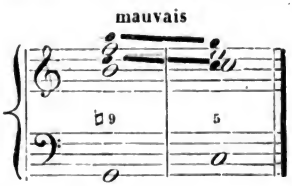


Remarquez que la neuvième doit être placée dans la partie la plus haute ; que, dans l'une ou l'autre résolution, elle doit descendre d'un degré, et que la quinte de l'accord (qu'on

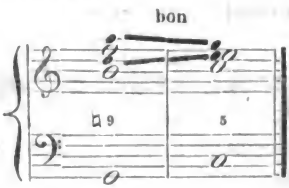
Digitized by Google

peut supprimer sans difficulté) doit, quand on l'emploie, monter sur la tierce de la tonique, si l'on résout de suite sur cet accord, afin d'éviter deux quintes de suite entre les parties hautes.

Exemple de deux quintes de suite entre la première et la troisième parties hautes :



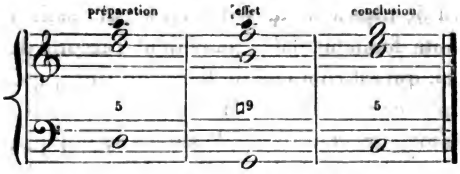
Même exemple corrigé :



Quant aux autres notes qui composent l'accord de neuvième, elles suivent la marche ordinaire de celles de la septième dominante, c'est-à-dire que la septième descend d'un degré et que la tierce monte d'un degré. La neuvième, étant un intervalle de seconde redoublée à l'octave, et produisant un effet dur, il vaut mieux la préparer, soit à la partie haute (exemple premier), soit à la basse (exemple deuxième). Cependant, c'est plutôt à cette dernière partie que la préparation doit avoir lieu, parce que la note qui fait neuvième, n'étant pas encore entendue, produit plus d'effet à son entrée.

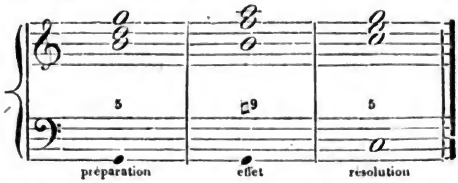
Exemple de la préparation de la neuvième dans la partie haute :

Digitized by Google



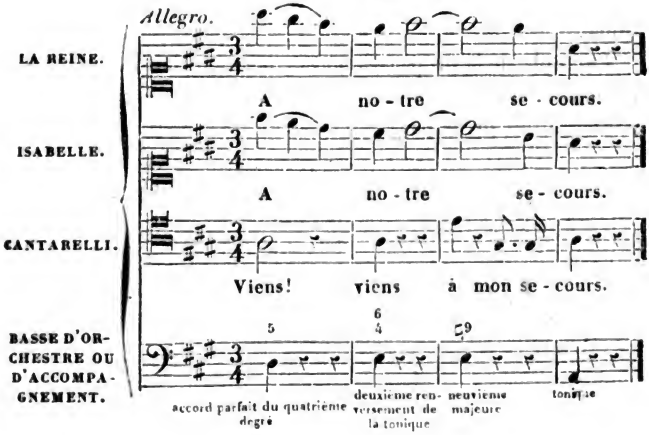
Remarquez qu'on supprime la quinte de la neuvième quand on écrit à quatre parties réelles.

Exemple de la préparation de la neuvième à la basse :



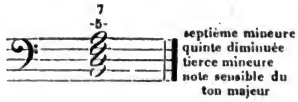
Plusieurs auteurs, afin de rendre l'effet de la neuvième plus sensible, font précéder cet accord de celui de sixte et quarte sur la dominante du ton principal, et résolvent la neuvième sur la dominante avant de conclure à la tonique. C'est ainsi que Hérold l'a pratiqué dans le trio du second acte du *Pré aux Clercs*.

Pré aux Clercs, trio du second acte.

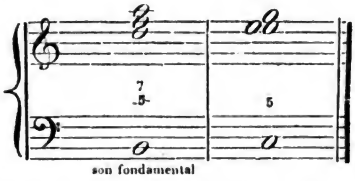


Digitized by Google

L'accord de neuvième ne se renverse pas ; mais, en supprimant sa note fondamentale, on obtient l'accord de septième sensible (1), qui est composé de tierce mineure, quinte diminuée et septième mineure. Cet accord se pose sur la note sensible du ton majeur, et se résout de suite à la tonique, ou sur le premier renversement de la septième dominante du ton principal. Il se chiffre par $\frac{7}{5}$. Exemple :

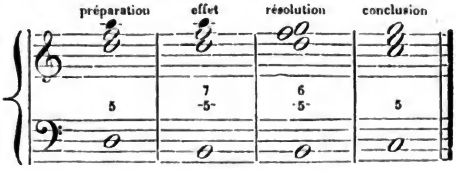


Exemple de la première résolution de la septième sensible sur la tonique :



Si l'on prépare la septième (le *la*), l'effet de l'accord est plus doux.

Exemple de la préparation et de la résolution de la septième de sensible sur le premier renversement de la septième dominante du ton principal :

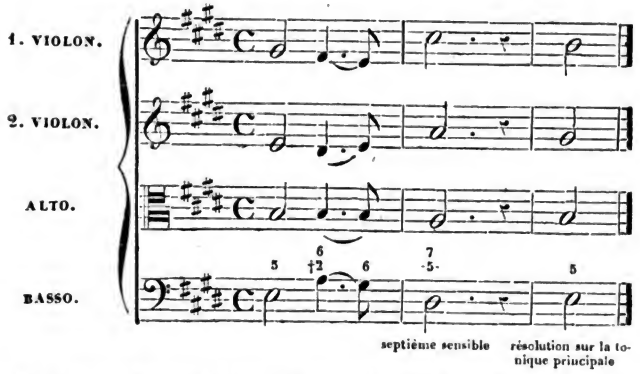


(1) Ainsi appelée, parce qu'elle se pose sur la note *sensible* du ton dans lequel elle sert à passer.

Digitized by Google

Haydn, dans le *largo* de son quatuor en *sol mineur*, a résolu, sans la préparer, la septième de sensible sur la tonique, et, de plus, il en a supprimé la tierce.

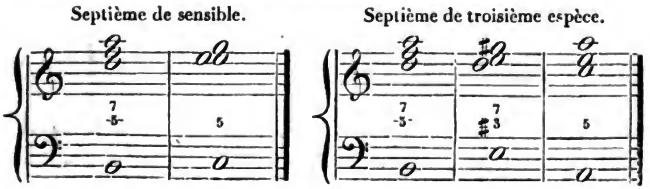
Troisième mesure du *largo* du sixième quatuor de Haydn.



Il ne faut pas confondre l'accord de septième sensible avec celui de septième de troisième espèce (ou de seconde dans le ton mineur) ; quoique ces deux accords soient composés des mêmes intervalles et représentés par les mêmes chiffres, ils diffèrent essentiellement l'un de l'autre par leur résolution.

Ainsi, la septième de sensible se résout de suite à la tonique, ou, par exception, sur le premier renversement de la septième dominante du ton *majeur*, tandis que la septième de troisième espèce se résout toujours sur la dominante du ton *mineur*.

Parallèle entre la septième de sensible et celle de troisième espèce.



Digitized by Google

Nous observerons, enfin, que la septième de sensible ne se renverse jamais, tandis que celle de troisième espèce a trois renversements, comme tout accord fondamental composé de quatre *notes réelles*.]

SECTION XI.

Accord de neuvième mineure.

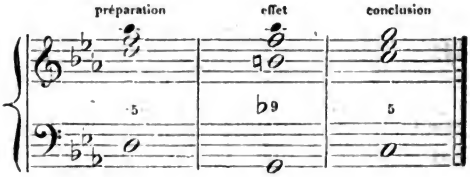
1. Qu'est-ce que la *neuvième mineure?*

C'est une septième dominante à laquelle on ajoute une tierce mineure supérieure.

[Cet accord est composé de son fondamental, de tierce majeure, de quinte juste, de septième mineure, et, enfin, de neuvième mineure. Il se pose sur la dominante du ton mineur, et se résout, soit sur la septième dominante du même ton, ou de suite sur la tonique; il se chiffre par un 9, qu'on précède du bécarre ou du bémol nécessaire, suivant le ton. Exemple:

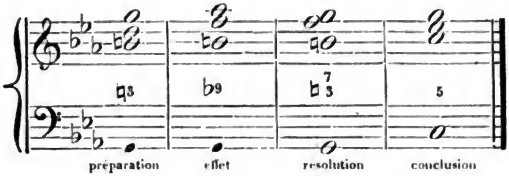
Quand on prépare la neuvième, soit dans une partie haute, ou plutôt à la basse, l'effet de cet accord est plus énergique.

Exemple de la préparation de la neuvième dans la partie haute, et résolution sur la tonique.



Digitized by Google

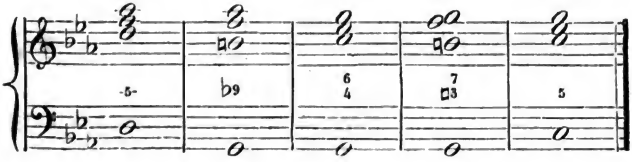
Exemple de la préparation dans la basse, et résolution de la neuvième mineure sur la septième dominante :



Quand on écrit à quatre parties réelles, on supprime la quinte de l'accord de préférence à toute autre note.

Remarquez que la neuvième mineure doit être toujours placée dans la partie la plus aiguë et qu'elle doit descendre d'un demi-ton ; quant aux autres notes qui composent l'accord, elles suivent la règle qui régit la septième dominante, c'est-à-dire que la septième descend d'un degré, et que la tierce (la note sensible) doit monter d'un degré quand on résout de suite la neuvième à la tonique.

De même que la neuvième majeure, la neuvième mineure peut se résoudre d'abord sur la sixte et quarte de la tonique (le second renversement de l'accord parfait). Exemple :

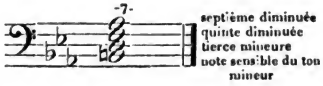


La neuvième mineure ne se renverse pas ; mais, en supprimant le son fondamental, on obtient l'accord de *septième diminuée*.

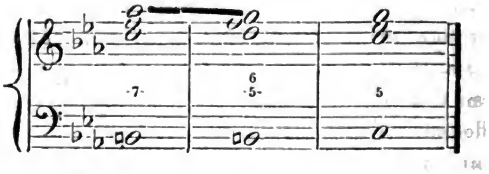
Cette septième est composée de tierce mineure, quinte diminuée et septième diminuée ; elle se pose sur la note sen-

Digitized by Google

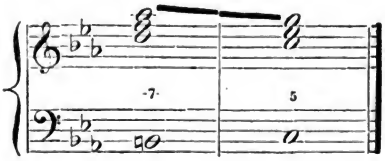
sible du ton mineur, et se résout sur le premier renversement de la septième dominante de ce ton, ou sur ce ton mineur lui-même. On chiffre ainsi la septième diminuée : -7-. Exemple :



Exemple de la première résolution de la septième diminuée sur le premier renversement de la septième dominante :



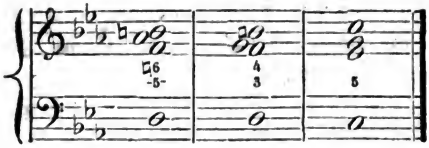
Exemple de la deuxième résolution de la septième diminuée sur la tonique mineure :



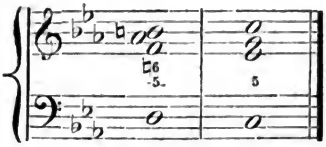
L'accord de septième diminuée a trois renversements ; le premier se pose sur la tierce : il est composé de tierce mineure, quinte diminuée et sixte majeure, et il se résout sur le second renversement de la septième dominante du ton, ou sur la tonique mineure elle-même. On le chiffre par $\frac{\flat 6}{-5-}$

Exemple de la première résolution sur la septième dominante (à son second renversement) :

Digitized by Google

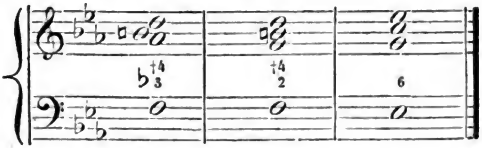


Exemple de la seconde résolution sur la tonique :

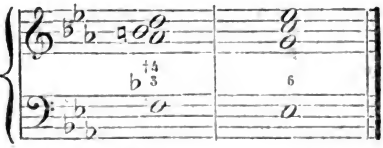


Le second renversement se pose sur la quinte de l'accord ; il est composé de tierce mineure, quarte augmentée et sixte majeure ; il se résout sur le troisième renversement de la septième dominante du ton, ou sur le premier renversement de l'accord parfait de la tonique mineure. On le chiffre par $\begin{smallmatrix}\dagger 4\\ \flat 3\end{smallmatrix}$ ou $\begin{smallmatrix}\dagger 4\\ \natural 3\end{smallmatrix}$, suivant le ton.

Exemple de la première résolution sur la septième dominante, à son dernier renversement :



Exemple de la seconde résolution sur le premier renversement de la tonique mineure :



Haydn, dans le final de son *sixième quatuor* en *sol* mineur,

Digitized by Google

a résolu ce second renversement sur la tonique *elle-même*, au lieu de le résoudre, suivant les règles, sur le premier renversement de cette tonique.

Final du *sixième quatuor* en *sol* mineur, à la 31e mesure de la seconde reprise.

Allegro

1. VIOLON. *ff*

2. VIOLON. septième diminuée

ALTO. note sensible

quinte diminuée

BASSE.

second renversement de la septième diminuée.

Accord parfait de la tonique principale de *sol* mineur

Mozart, dans un passage de son admirable opéra de *Don Juan*, a résolu le second renversement de la septième dimi-

nuée sur la tierce de la tonique *majeure*, contradictoirement à la règle qui oblige à résoudre l'accord de septième diminuée, renversé ou non, sur la tonique *mineure*.

Ce passage est plein de chaleur et d'énergie. Tout l'effet étant dans les voix, nous avons pu omettre l'orchestre superbe qui les accompagne.

Don Juan, acte premier, final du premier acte, dernier *allegro*, à la 41e mesure.

Allegro.

DONA ANNA, ELVIRE ET ZERLINE.

DON OTTAVIO.

DON JUAN ET LEPORELLO.

Quel dé-sordre dans ma tê-te! Quel dé-sordre dans ma

MAZETTO ET LES BASSES DU CHOEUR.

Crains le ciel et sa jus - ti - ce!

Crains le ciel et sa jus - ti - ce!

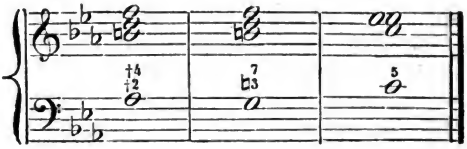
tê-te!

Crains le ciel et sa jus - ti - ce!

Digitized by Google

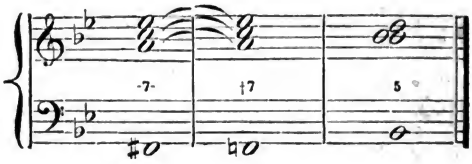
La suite de sixtes que font les voix de soprano, de ténor et de basse est d'un effet sublime.

Le troisième renversement se pose sur la septième de l'accord ; il est composé de seconde augmentée, quarte augmentée et sixte majeure. Il se résout sur la septième dominante du ton dans lequel on l'emploie et se chiffre par $\dagger 4$ $\dagger 2$.



Ce renversement est très peu usité.

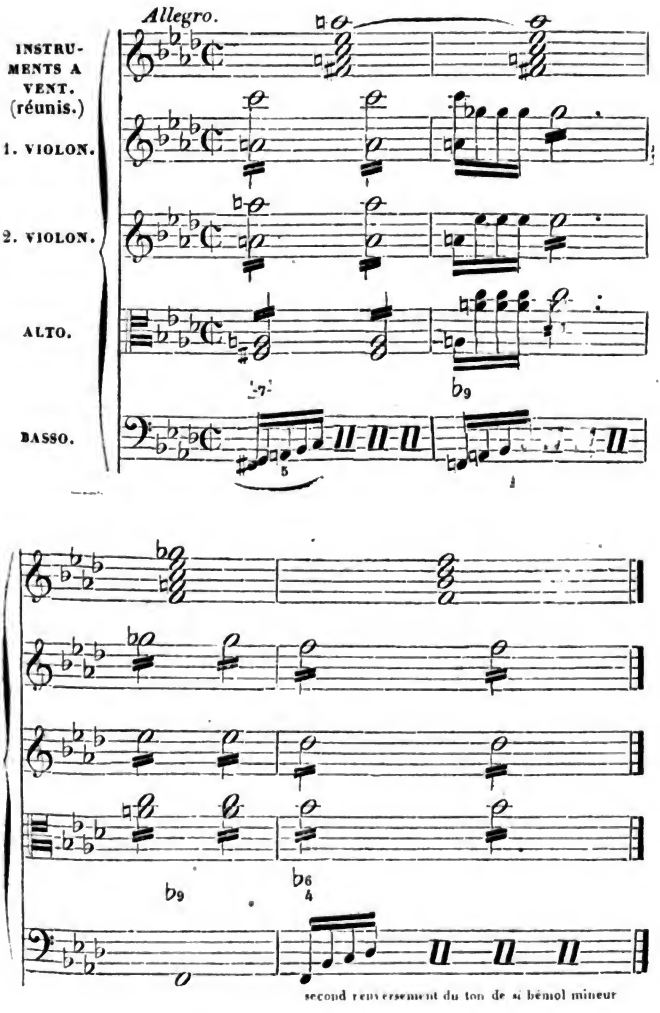
Souvent, au lieu de résoudre la septième diminuée, *non renversée,* sur sa tonique naturelle, on baisse la note grave de la septième diminuée d'un demi-ton, et, alors, on obtient la septième dominante. Exemple :



Beethoven, dans un passage de l'*Orage* de sa simphonie pastorale, a résolu une septième diminuée, semblable à la précédente, non seulement en abaissant d'un demi-ton la note de basse, mais en plaçant l'accord de neuvième mineure sur cette même note.

Digitized by Google

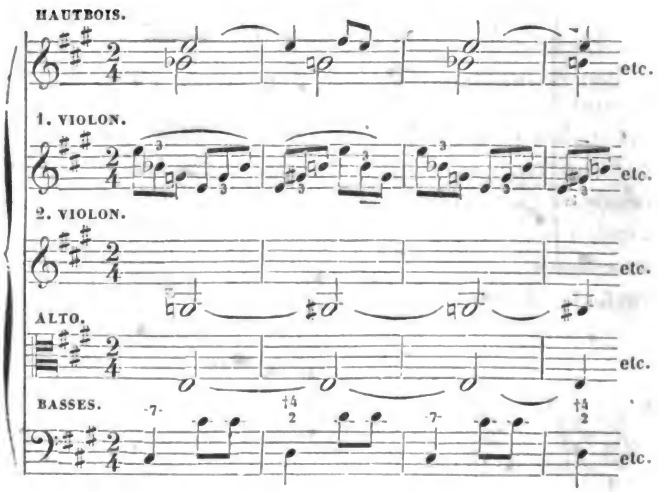
Orage de *Beethoven*, à la 110e mesure.



Digitized by Google

Le même auteur, dans l'*andante* de sa simphonie en *la*, a résolu la septième diminuée, *non renversée*, sur le troisième renversement de la septième dominante du ton principal. Exemple :

***Andante* de la simphonie en *la*, à la 122e mesure.**



Cette résolution de la septième diminuée produit un effet délicieux ; Beethoven est le premier qui l'ait imaginée. Au chapitre des modulations *enharmoniques*, nous expliquerons longuement au lecteur les procédés que la science emploie pour donner à un accord quelconque une face nouvelle lors de sa résolution.

Il ne faut employer la septième diminuée qu'avec beaucoup de sobriété ; car un abus prolongé de cet accord, dont l'effet est incisif, finirait par jeter de la monotonie dans le plus beau morceau de musique.]

Digitized by Google

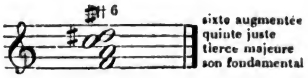
SECTION XII.

Accord de sixte augmentée.

1. Qu'est-ce que l'accord de *sixte augmentée?*

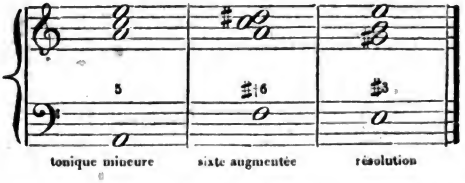
C'est un accord parfait majeur auquel on ajoute, au lieu de l'octave, une sixte augmentée.

[Cet accord se pose sur le sixième degré du ton mineur (ou sur le quatrième degré du ton majeur), et se résout, soit sur la dominante du ton mineur, ou sur le second renversement de la tonique du même mode. Il est composé de son fondamental, tierce majeure, quinte juste et sixte augmentée. On le chiffre par ♯♮6 ou ♮♮6, suivant le ton dans lequel on l'emploie.



Il est indifférent de poser la sixte augmentée à la première ou à la troisième partie haute.

Exemple de la première résolution de la sixte augmentée sur la dominante du ton mineur :

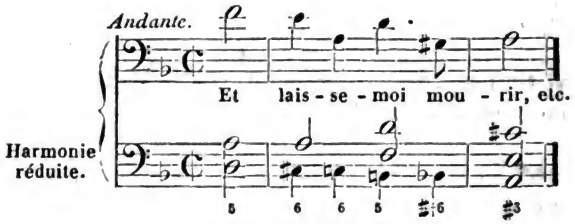


Quoiqu'il y ait deux quintes de suite entre la basse et la seconde voix de ce premier exemple, elles sont tolérées, et

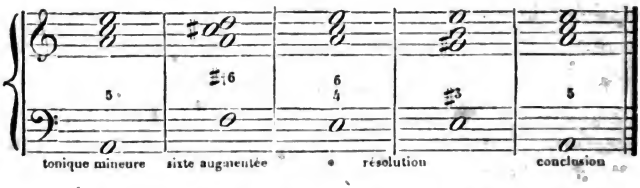
Digitized by Google

les plus grands auteurs les ont faites sans scrupule en pareil cas.

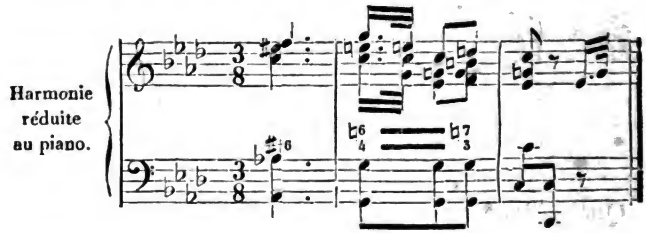
Monsigny, dans l'air *Mourir n'est rien*, du *Déserteur*, a pris cette licence. Exemple :



Exemple de la seconde résolution de la sixte augmentée sur le second renversement de la tonique mineure :



On peut aussi résoudre sur le second renversement de la tonique, avec tierce majeure, comme l'a fait Beethoven dans l'*andante* de sa simphonie en *ut* mineur, à la 29ᵉ mesure.

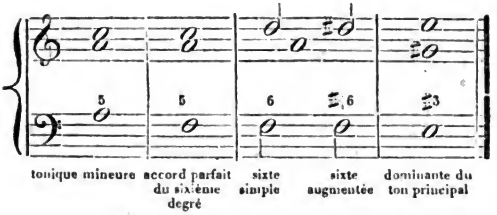


Quand la sixte augmentée est amenée chromatiquement

Digitized by Google

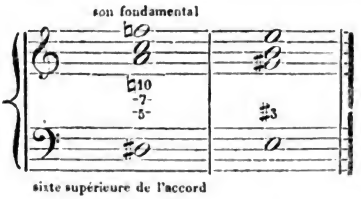
(ou par demi-tons), elle produit plus d'effet. De plus, on peut supprimer la quinte de cet accord sans lui faire perdre son effet.

Exemple où la sixte augmentée est amenée chromatiquement, et dans lequel on a supprimé la quinte de l'accord :



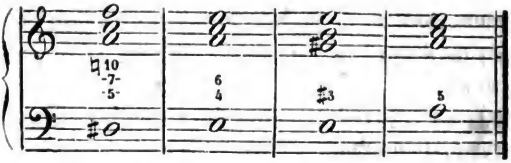
La sixte augmentée n'a qu'un renversement qui se pose sur la sixte supérieure de l'accord, et se résout, soit sur la dominante du ton mineur, soit sur le second renversement de la tonique mineure ou majeure ; il est composé de tierce diminuée, quinte diminuée et septième diminuée. Afin de lui ôter une partie de son âpreté, on a le soin de toujours poser la tierce diminuée à une distance de dixième supérieure à la basse. On le chiffre par ♮10 -7- -5- ou ♭10 -7- -5- suivant le ton.

Exemple de la première résolution sur la dominante du ton mineur :

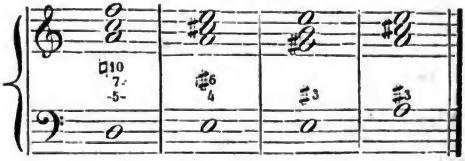


Exemple de la seconde résolution sur le second renversement de la tonique mineure ou majeure :

Digitized by Google

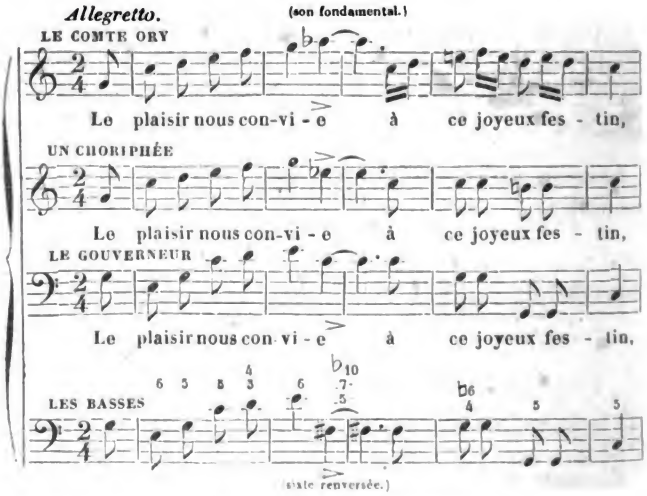


Ou, par exception, sur la tonique avec tierce majeure :



Cet unique renversement est peu usité ; cependant, M. Rossini l'a employé avec beaucoup d'effet dans l'opéra du *Comte Ory*.

Le Comte Ory, acte second, n° 8.

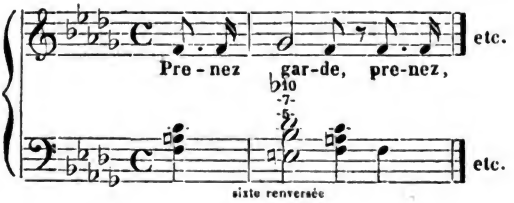


Remarquez que l'accord de sixte augmentée a eté employé

Digitized by Google

par l'auteur, dans le mode majeur, contradictoirement aux règles; et c'est de cette licence que le passage tire, avec ce renversement hardi de la sixte augmentée, tout son effet. La résolution de ce renversement à lieu sur le second renversement de la tonique majeure principale.

Boïeldieu, dans la ballade : *Voyez d'ici ce beau domaine*, de son opéra de la *Dame blanche*, a employé ainsi le renversement de la sixte augmentée; mais il l'a résolu sur la dominante du ton principal. Exemple :



L'effet de ce renversement a quelque chose de mystérieux qui convenait parfaitement à l'espèce de stupeur causée par le récit de la ballade sur le personnage fantastique de la Dame blanche.]

SECTION XIII.

Sixte et quarte augmentées.

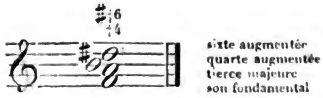
1. Qu'est-ce que l'accord de *sixte et quarte augmentées?*

C'est un accord qui ne diffère du précédent que par la substitution de la quarte augmentée à la place de la quinte juste de l'accord précité.

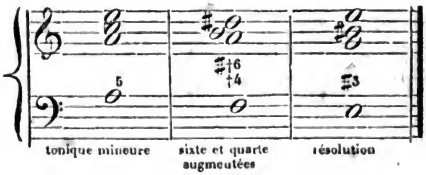
[Ce nouvel accord de sixte et quarte augmentées se pose,

Digitized by Google

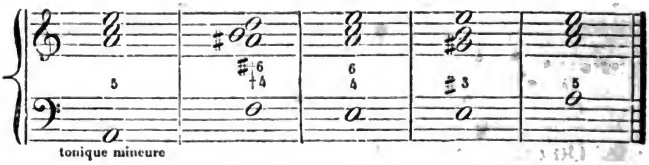
comme le précédent, sur le sixième degré du mode mineur ou le quatrième degré du mode majeur ; il est composé de son fondamental, tierce majeure, quarte et sixte augmentées. Il se résout sur la dominante du ton mineur, ou sur le second renversement de la tonique mineure ou majeure. Il se chiffre par $\begin{smallmatrix}\sharp\dagger 6\\ \dagger 4\end{smallmatrix}$ ou $\begin{smallmatrix}\natural\dagger 6\\ \dagger 4\end{smallmatrix}$, suivant le ton dans lequel on l'emploie. Exemple :



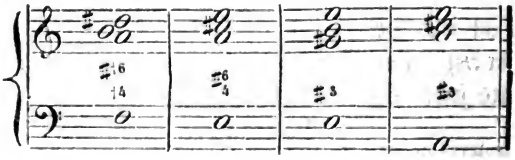
Exemple de la première résolution de la sixte et quarte augmentées, sur la dominante du ton mineur:



Exemple de la seconde résolution sur le deuxième renversement de la tonique mineure :



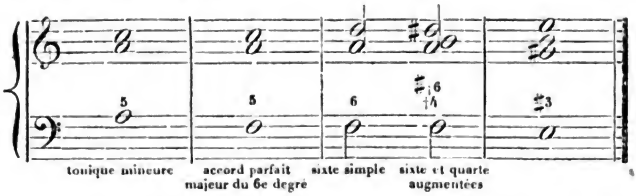
Ou, par exception, sur la tonique avec tierce majeure.



Digitized by Google

La position de la sixte supérieure est indifférente pour l'effet de l'accord ; pourtant, placée dans la partie la plus aiguë, la note augmentée est plus sentie.

En prenant chromatiquement cet accord, il produit un effet plus doux. Exemple :

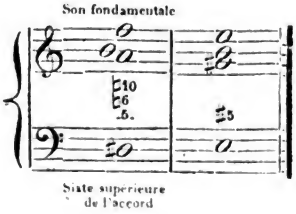


La préparation de la quarte augmentée, soit à la basse, soit à la partie haute, contribue à rendre l'effet de la sixte et quarte augmentées beaucoup plus doux.

Cet accord n'a, comme le précédent, qu'un seul renversement fort peu usité qui se pose sur la sixte supérieure de l'accord, et se résout, soit sur la dominante du ton mineur, ou sur le second renversement de la tonique majeure ou mineure.

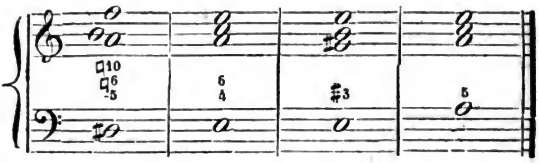
Il est composé de tierce diminuée, quinte diminuée et sixte mineure. Il faut avoir le soin d'éloigner le son fondamental de la note de basse à une distance de dixième supérieure, afin d'éviter l'accord de tierce diminuée dont l'effet est insoutenable. Il se chiffre par $\begin{smallmatrix}\natural 10\\ \natural 6\\ -5-\end{smallmatrix}$ ou $\begin{smallmatrix}\flat 10\\ \natural 6\\ -5-\end{smallmatrix}$ suivant le ton.

Exemple de la première résolution sur la dominante du ton mineur :

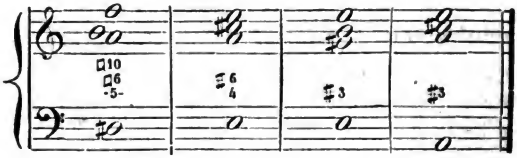


Digitized by Google

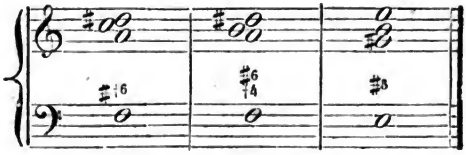
Exemple de la seconde résolution sur la sixte et quarte des deux modes mineur et majeur :



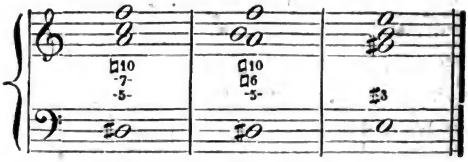
Ou sur la sixte et quarte du ton majeur :



On emploie souvent, simultanément, les deux accords de sixte augmentée et de sixte et quarte augmentées. Exemple :



On peut renverser de suite ces deux accords. Exemple :



C'est ici que se termine la classification des accords employés dans le système musical moderne.

Digitized by Google

SECTION XIV.

Coup-d'œil en arrière sur la formation de tous les accords classés par Reicha.

Un examen attentif de la formation des treize accords que nous venons d'enseigner au lecteur, lui prouvera qu'ils tirent tous leur origine de l'accord parfait et de la septième dominante de l'accord parfait, c'est-à-dire que les éléments généraux qui les composent sont les mêmes que ceux qui entrent dans la formation de l'accord parfait et de la septième dominante naturelle, mais qu'ils ne diffèrent de ces deux types que par l'altération que le génie des hommes a fait subir à quelques-unes de leurs parties.

1° En baissant d'un demi-ton la tierce, naturellement majeure de l'accord parfait, on obtient *l'accord parfait mineur.*

2° En baissant d'un demi-ton la quinte de ce dernier accord parfait mineur, on obtient celui de *quinte diminuée.*

3° En haussant d'un demi-ton la quinte de l'accord parfait majeur, on obtient l'accord de *quinte augmentée.*

4° La *septième dominante* n'est autre chose que l'union de l'accord parfait de la dominante d'un ton quelconque avec l'accord de quinte diminuée appartenant à la même gamme ; quand à la *septième dominante avec quinte augmentée*, cet accord est l'union de l'accord de quinte augmentée et de celui de quinte diminuée du même ton.

5° La *septième de seconde espèce* ne diffère de l'accord de septième dominante que par sa tierce, qui est mineure, tandis que celle de la septième dominante est majeure invariablement, quel que soit le mode dans lequel on l'emploie.

6° La *septième de troisième espèce* ne diffère de celle de seconde que par sa quinte, qui est diminuée, tandis que celle de l'accord précédent est juste.

Digitized by Google

7° La *septième de quatrième espèce* ne diffère de celle de seconde espèce que par sa tierce et sa septième qui sont majeures, tandis que ces intervalles constituants sont mineurs dans la septième de seconde espèce.

8° La *neuvième majeure* est une septième dominante amalgamée avec la septième de troisième espèce du ton mineur relatif de cette même septième dominante.

9° La *septième de sensible* est une septième de troisième espèce dont la résolution a lieu directement sur sa tonique majeure naturelle, tandis que la septième de troisième espèce se résout invariablement sur la dominante du ton mineur auquel elle appartient.

10° La *neuvième mineure* ne diffère de la neuvième majeure que par l'altération de sa note la plus aiguë, au moyen d'un des trois signes accidentels.

11° La *septième diminuée* est une septième de troisième espèce, dont la note la plus aiguë est altérée comme la neuvième mineure au moyen d'un des trois signes accidentels.

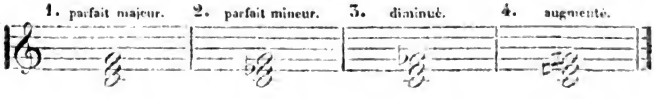
12 La *sixte augmentée* est un premier renversement d'accord parfait mineur dont la sixte supérieure est haussée d'un demi-ton.

13° Enfin, la *sixte et quarte augmentées* n'est autre chose que le deuxième renversement de l'accord de quinte diminuée dont on a haussé la sixte supérieure d'un demi-ton.

Voici un tableau où tous les accords sont classés d'après la méthode du savant Reicha, à qui la science est redevable de ce système simple et rationnel adopté par l'Europe musicale en dépit des détracteurs du grand artiste bavarois.

ACCORDS DE TROIS SONS.

Accords

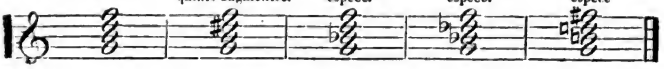


Digitized by Google

ACCORDS DE QUATRE SONS.

Accords de septième

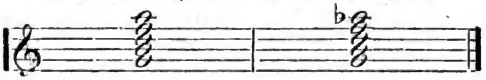
5. dominante. 6. dominante avec quinte augmentée. 7. de seconde espèce. 8. de troisième espèce. 9. de quatrième espèce



ACCORDS DE CINQ SONS.

Accords

10. de neuvième majeure. 11. de neuvième mineure

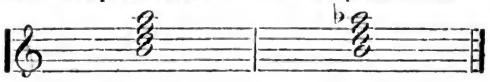


ACCORDS DE QUATRE SONS

produits par la suppression du son fondamental des deux accords précédents.

Accords

10 *bis*. de septième de sensible. 11 *bis*. de septième diminuée.

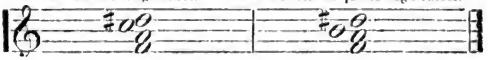


Ces deux accords ne sont pas fondamentaux, et ne sont, en quelque sorte, que les renversements des deux neuvièmes précédentes.

ACCORDS FONDAMENTAUX DE QUATRE SONS.

Accords

12. de sixte augmentée. 13. de sixte et quarte augmentées.

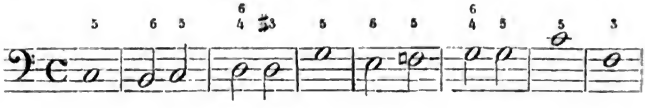


Nous donnerons, pour terminer cette section, une longue basse chiffrée de tous les accords du système, avec leurs différents renversements. Le lecteur devra remplir les accords en mettant trois notes à la main droite : à cet effet, il recopiera cette basse chiffrée sur deux lignes, comme s'il écrivait pour

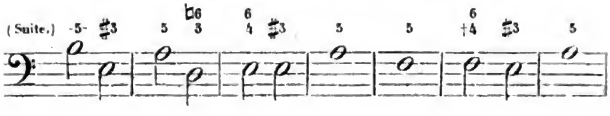
Digitized by Google

le piano, en ayant soin de ne pas dépasser le *la* (troisième octave de la clef de *sol*), ni le *la* d'en bas de la même clef.

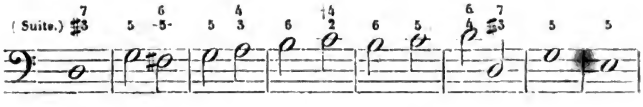
Accord parfait majeur.



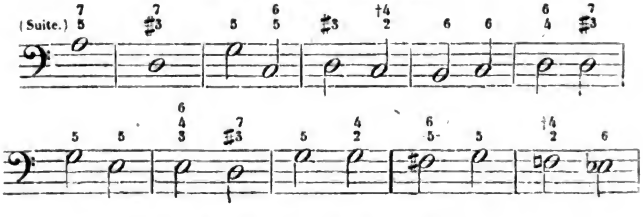
Accord de quinte diminuée.



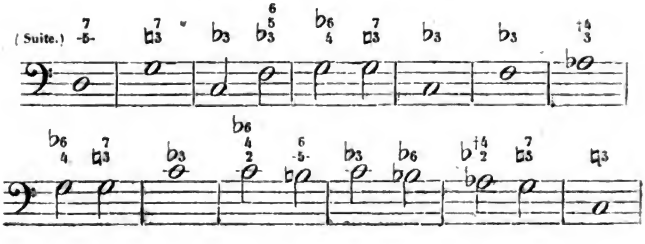
Septième dominante.



Septième de seconde espèce.

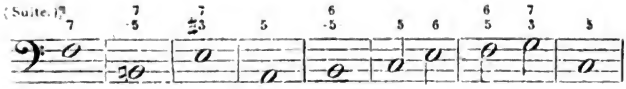


Septième de troisième espèce.

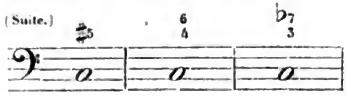


Digitized by Google

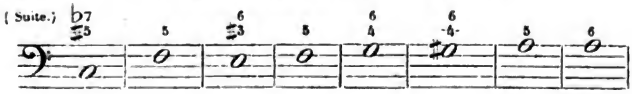
Septième de quatrième espèce.



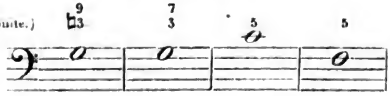
Accord de quinte augmentée.



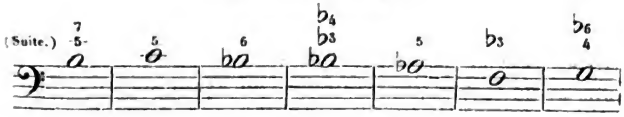
Septième dominante avec quinte augmentée.



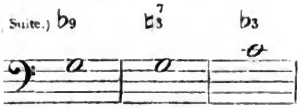
Neuvième majeure.



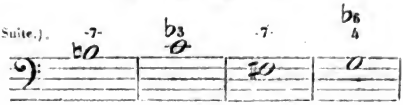
Septième de sensible.



Neuvième mineure.

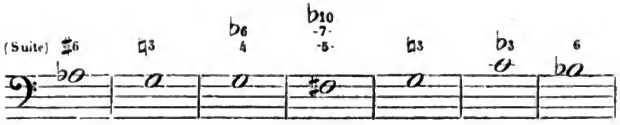


Septième diminuée.

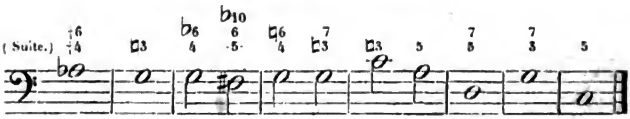


Digitized by Google

Sixte augmentée.



Sixte et quarte augmentées.



SECTION XV.

Marches ou progressions de septièmes.

1. Qu'est-ce qu'une *marche* ou *progression de septièmes?*

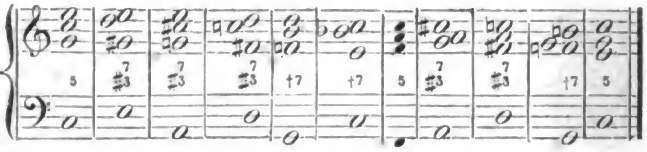
On appelle ainsi une suite de septièmes dominantes qui se résolvent l'une sur l'autre.

[Pour pratiquer cette marche, on fait suivre la première septième de sa tonique naturelle, en ayant soin de changer cette *tonique* en septième dominante de celle qui la suit, et ainsi de suite, jusqu'à la résolution de la dernière septième sur la tonique dans laquelle on veut conclure la marche commencée.

On se sert des progressions de septièmes pour moduler dans un ton arbitrairement choisi, ou pour revenir naturellement dans le ton principal dont on s'était éloigné à dessein.

Exemple d'une modulation arbitraire d'*ut* majeur en *fa* majeur, et retour dans le premier ton au moyen d'une progression de septièmes dominantes:

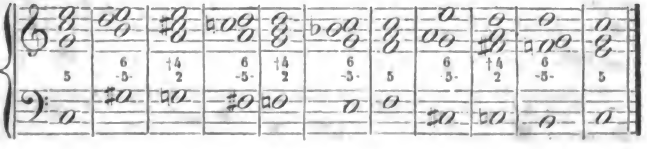
Digitized by Google



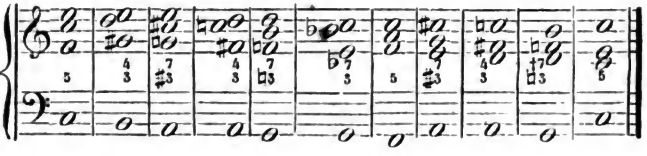
Toute septième, quelle que soit sa nature, ayant *trois renversements*, comme on la vu dans les sections qui traitent de chacune d'elles, il s'en suit qu'une progression de septièmes peut être renversée de trois manières différentes : 1° en alternant le premier et le troisième renversements ; 2° en alternant le second renversement avec la septième (non renversée), et, enfin, en alternant le troisième et le premier renversement.

Voici trois exemples dans lesquels la progression précédente de septièmes dominantes est renversée dans l'ordre que nous venons d'établir.

Exemple du premier renversement alternant avec le troisième :

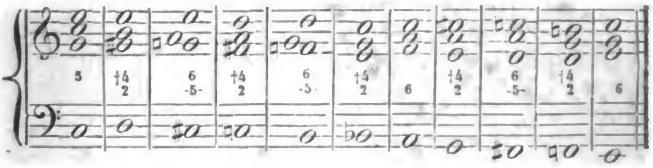


Exemple du second renversement alternant avec la septième non renversée :



Exemple du troisième renversement alternant avec le premier :

Digitized by Google



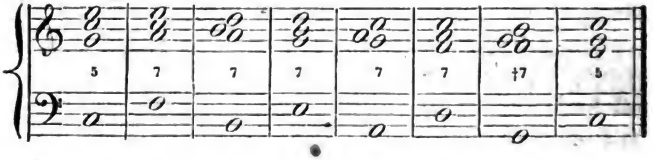
2. Combien y a-t-il de sortes de progressions?

Il y en a de deux sortes.

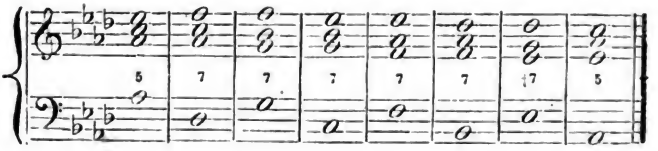
[La première se nomme *progression réelle*, quand les septièmes qui concourent à sa formation sont toutes d'une même espèce, comme dans l'exemple qui a servi de modèle au commencement de cette section. La seconde se nomme *progression fictive*, parce que les septièmes qui la forment, quoique ayant une marche régulière par leur résolution, s'écrivent sans ajouter à leurs tierces respectives aucun des trois signes accidentels qui seraient étrangers au ton principal.

Voici un triple exemple dans lequel la progression fictive est présentée : 1° dans le ton d'*ut* naturel majeur ; 2° dans le ton de *la* bémol majeur ; et, enfin, 3° dans le ton de *mi* naturel majeur.

Exemple de la progression fictive en *ut* naturel majeur :

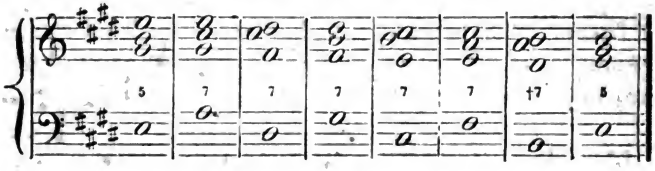


Exemple de la progression fictive en *la* bémol majeur :



Digitized by Google

Exemple de la progression fictive en *mi* naturel majeur :



Remarquez que dans une marche de septièmes non renversées, la basse procède par quartes en montant ou par quintes en descendant.

Remarquez aussi qu'il suffit de préparer la première septième d'une progression quelconque pour que toutes les autres septièmes soient préparées naturellement. De plus, la dernière septième d'une marche *réelle* ou *fictive* doit être celle de la dominante du ton dans lequel on termine la progression.

Quand la progression est *réelle*, on doit chiffrer chaque septième suivant sa qualité; mais, quand la progression est *fictive*, on indique toutes les septièmes qui précèdent la dernière septième dominante par le chiffre 7 seulement.]

3. Peut-on faire des progressions *réelles et fictives* dans le mode mineur ?

Oui ;

[Mais la progression *réelle*, dans le mode mineur, sert à moduler dans le ton majeur synonyme (1) (exemple premier),

---

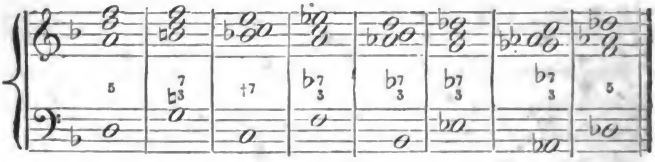
(1) On appelle *ton synonyme* celui qui, quoique portant le même nom qu'un autre ton en diffère, soit par l'intonation de la tonique, soit par la qualité majeure ou mineure de la tierce. Ainsi, le ton d'*ut* naturel majeur a quatre tons d'*ut* synonymes, deux majeurs et deux mineurs, savoir : *ut* dièse majeur (avec 7 dièses à la clef) ; *ut* bémol majeur (avec 7 bémols à la clef); *ut* dièse mineur (avec 4 dièses à la clef) : c'est le relatif de *mi* naturel majeur; *ut* mineur (avec 3 bémols à la clef) : c'est le relatif de *mi* bémol majeur.

Le ton de *la* naturel mineur a également 4 tons synonymes, deux mineurs et deux ma-

Digitized by Google

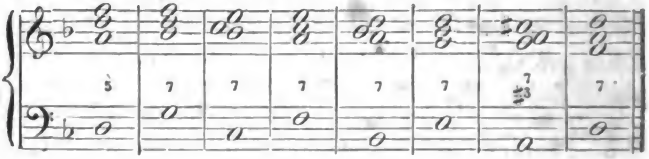
tandis que la progression *fictive* ramène naturellement sur la tonique mineure elle-même (exemple second).

Exemple d'une progression *réelle* de septièmes dans le ton de *ré* mineur, et qui sert à moduler naturellement en *ré* bémol majeur (avec 5 bémols à la clef) :



Il est inutile de répéter au lecteur qu'une progression réelle peut se renverser.

Exemple de la progression *fictive* de septièmes en *ré* mineur, et qui ramène naturellement dans le ton primitif :



Remarquez qu'on renverse rarement une progression fictive.]

4. Peut-on faire des progressions réelles avec toutes les différentes espèces de septièmes, c'est-à-dire avec seulement une suite de septièmes de seconde,

---

jeurs ; savoir : *la* dièse mineur (avec 7 dièses à la clef) : c'est le relatif d'*ut* dièse majeur ; *la* bémol mineur (avec 7 bémols à la clef) : c'est le relatif d'*ut* bémol majeur ; *la* naturel majeur (avec 3 dièses à la clef) ; et, enfin, *la* bémol majeur (avec 4 bémols à la clef).

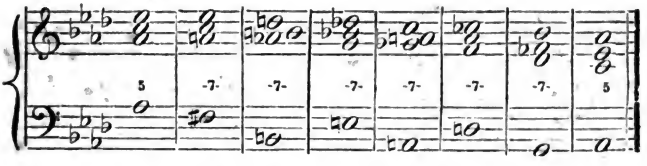
Le lecteur remarquera que toute espèce de degré de la gamme, considéré comme *tonique* majeure ou mineure, a, de même que les deux tons-types d'*ut* majeur et de *la* mineur, quatre tons synonymes, dont deux *majeurs* et deux *mineurs, et vice versâ*.

Digitized by Google

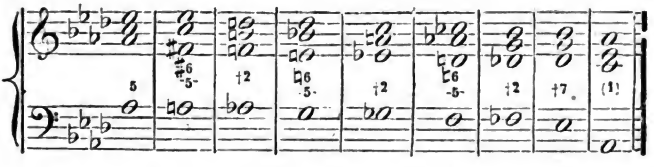
de troisième et de quatrième espèces, ou, enfin, de septièmes diminuées?

On ne peut faire de progressions réelles qu'avec les septièmes dominantes et diminuées, renversées ou non.

[Voici une progression réelle de septièmes diminuées, d'abord fondamentales, et ensuite avec les trois renversements (alternant dans le même ordre que ceux de la septième dominante) cités plus haut. Exemple :



Exemple de la même progression renversée, le premier renversement de la septième diminuée alternant avec le troisième.

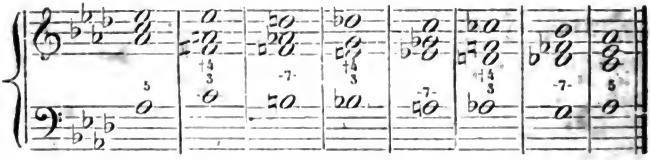


Exemple de la même progression renversée, le second ren-

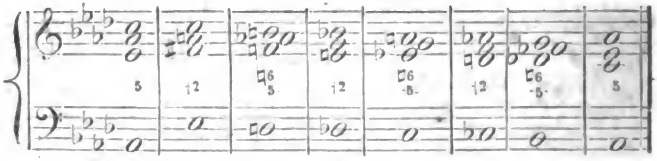
(1) Afin de ne pas résoudre la dernière septième diminuée sur l'accord de sixte et quarte de la tonique, résolution qui n'aurait pu satisfaire l'oreille, parce que le sens final n'eût été qu'indiqué, on a résolu la dernière septième diminuée sur l'accord de septième dominante du ton principal, qui fait son repos final sur la tonique de *la* bémol (ton de l'exemple).

Digitized by Google

versement de la septième diminuée alternant avec la septième diminuée *non renversée :*



Exemple de la même progression renversée, le troisième renversement de la septième diminuée alternant avec le premier :



Cette progression de septième s'emploie rarement.]

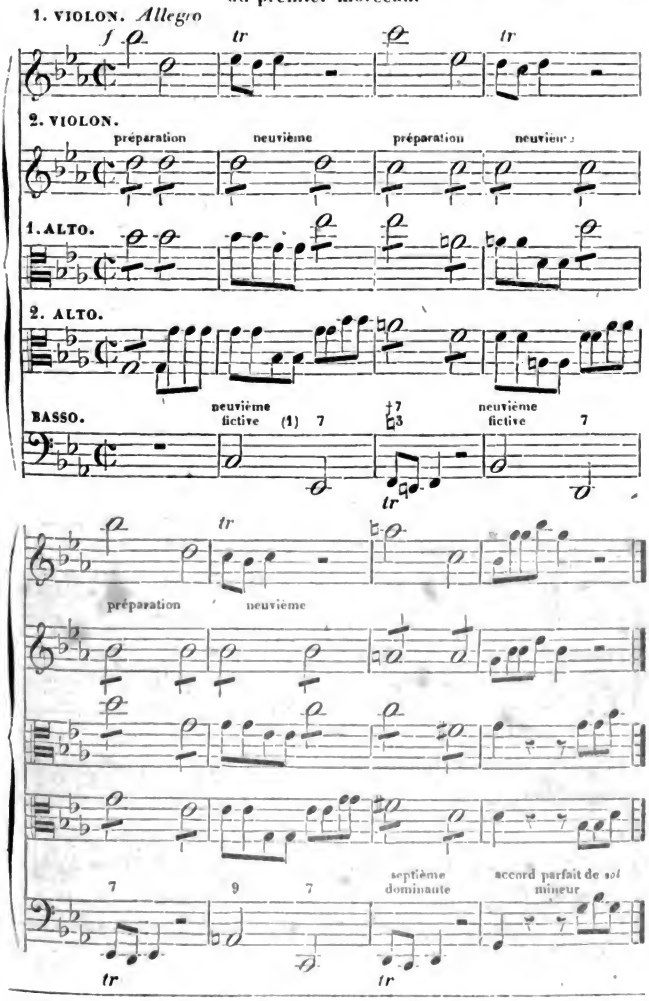
5. Peut-on faire des progressions de neuvièmes majeures et mineures?

Non;

[L'accord de neuvième étant très dur de sa nature, même employé dans le ton mineur, les ouvrages des plus grands compositeurs offrent peu d'exemples de pareilles progressions; cependant, Mozart, dans le premier morceau de son fameux quintette en *ut* mineur, a écrit la progression *fictive* suivante de neuvièmes.

Digitized by Google

Mozart, *quintette* en *ut* mineur, à la 21e mesure de la seconde reprise du premier morceau.



(1) C'est-à-dire que la *tierce* de cette neuvième est mineure, contrairement à la règle fondamentale qui exige que toute tierce de septième dominante ou de neuvième, soit *majeure*.

Digitized by Google

[Dans ce passage, d'une harmonie et d'un effet admirables, Mozart a résolu la neuvième fictive (ayant le soin de la préparer préalablement) sur la septième de quatrième espèce (du ton de *si* bémol), qui, par exception, se résout à son tour sur la septième dominante, au lieu de le faire d'abord sur la septième de troisième espèce, comme la règle et l'usage l'indiquaient. Enfin, la dernière septième de quatrième espèce se résout sur la septième dominante du ton de *sol* mineur, ton dans lequel l'auteur termine sa progression de neuvièmes alternant avec la septième.

Monsigny, dans l'air : *Mourir n'est rien*, de son opéra du *Déserteur*, a écrit une marche de neuvièmes fictives, qui se résolvent sur la septième dominante, et dont l'effet a quelque analogie avec l'exemple précité de Mozart.

Monsigny, le *Déserteur*, acte II, *air d'Alexis*, à la 110e mesure.

1. VIOLON et 1. OBOE. *Allegro.*

2. VIOLON et 2. OBOE.

CORS en *fa*.

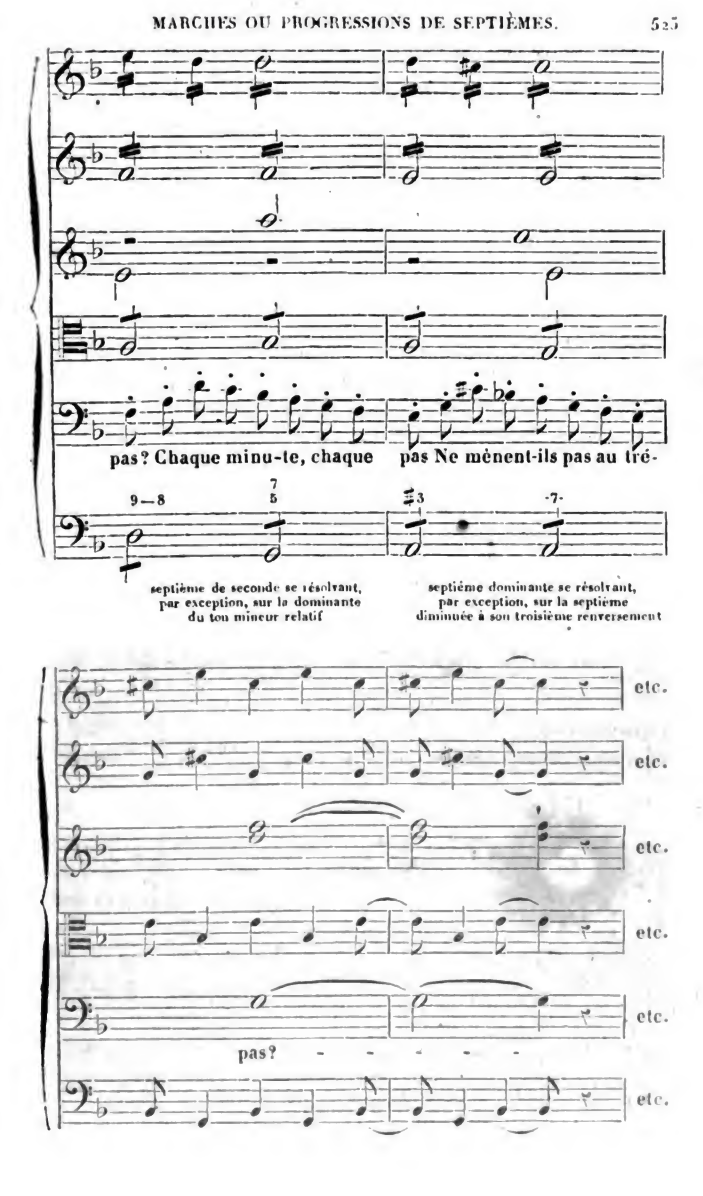
ALTO.

ALEXIS.

Chaque mi-nu-te, chaque pas Ne mènent-ils pas au tré-

BASSE et FAGOTTI.

Digitized by Google



Digitized by Google

Cette résolution finale sur la septième diminuée du ton mineur est d'un effet très beau.]

6. Qu'est-ce qu'une *marche d'harmonie?*

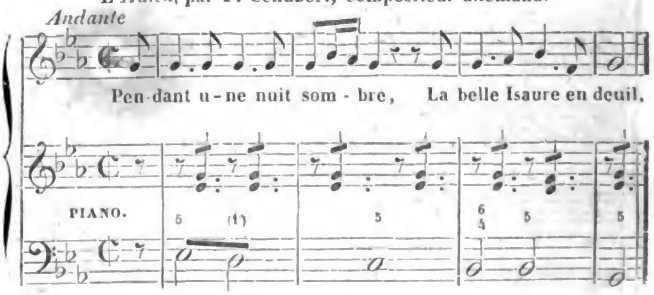
C'est la répétition, plus ou moins prolongée, d'accord d'espèce semblable ou différente, mais qui se suivent dans un ordre symétrique.

[Il résulte de cette explication qu'une progression réelle ou fictive de septièmes, de neuvièmes, etc., est une marche d'harmonie aussi bien qu'une progression d'intervalles *non dissonnants*.

Ce n'est que lorsqu'on parle en général d'une suite quelconque d'accords qu'on se sert du terme générique de *marche d'harmonie*; mais, quand on veut préciser telle ou telle progression, on l'appelle une marche de secondes, de tierces, de quartes, etc.

On se sert aussi du mot *marche* pour signifier celui de mouvement; alors ce premier terme est pris au figuré. Ainsi, l'on dit souvent, quand on entend un dessin de basse dont le *mouvement* a de la noblesse : *voici une belle marche de basse!* ce qui signifie que le passage cité procède avec expression ou élégance, comme dans ce début d'une mélodie de F. Schubert.

L'*Adieu*, par F. Schubert, compositeur allemand.

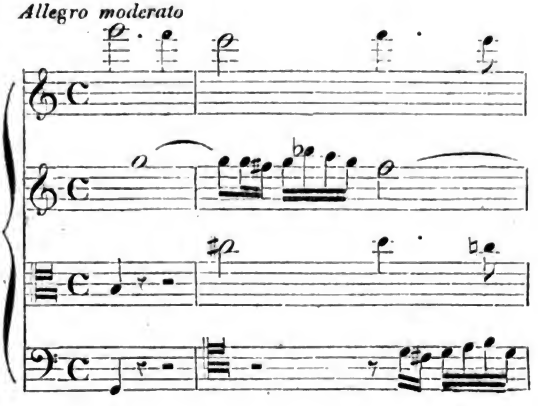


(1) Le trait (—), placé après le *mi*, et qui s'étend sur le *ré* suivant, indique que cette

L'emploi trop fréquent des progressions ou des marches d'harmonie donne une allure scholastique aux productions musicales; aussi, les bons compositeurs ont-ils le soin de n'employer ces sortes de moyens qu'avec sobriété, ayant soin, surtout, de les rajeunir par la forme de la mélodie sous laquelle l'harmonie progresse.

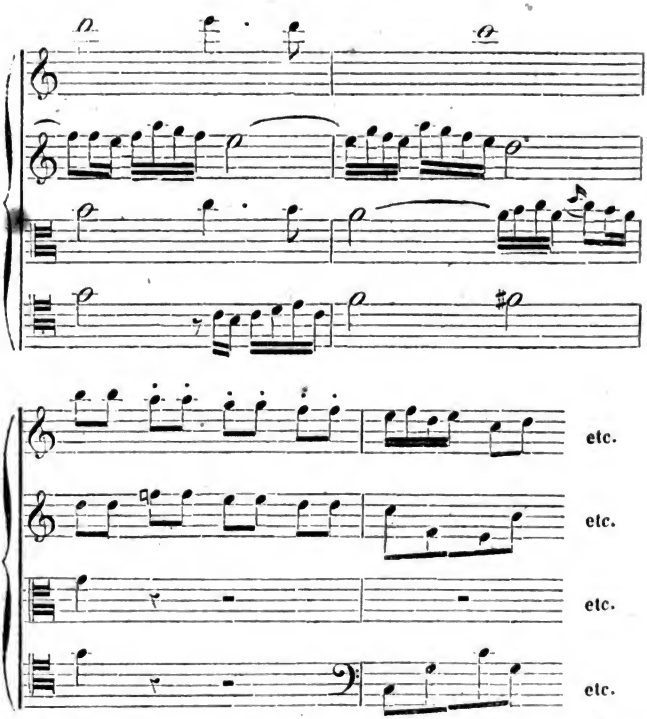
Voici une marche d'harmonie de Haydn qui produit un très bel effet, non seulement à cause de sa forme mélodique et la sonorité de son harmonie, mais aussi par l'à-propos avec lequel l'auteur l'a placée dans le morceau où elle sert de rentrée à un motif principal.

Haydn, *quatuor en* UT *majeur* (œuvre 4), à la 83e mesure de la seconde reprise du premier morceau.



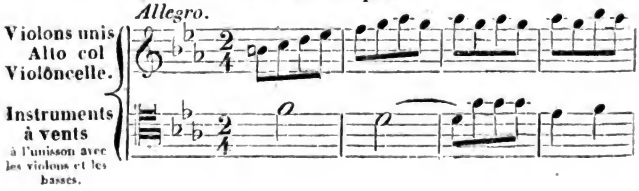
dernière note n'entre pas dans l'accord et ne fait que *passer* entre l'accord de *mi* bémol de la première mesure et celui d'*ut* mineur de la seconde. Au chapitre qui traite des *notes de passage*, cette particularité sera expliquée avec plus de développements.

Digitized by Google

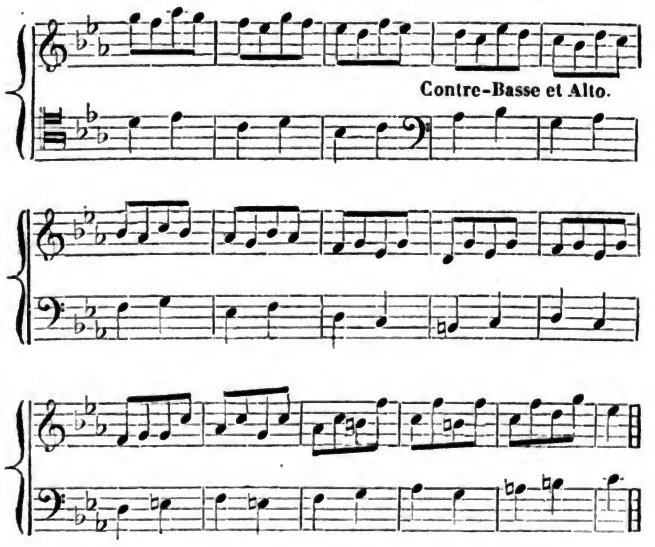


Beethoven, dans le premier morceau de sa magnifique symphonie en *ut* mineur, a employé la marche d'harmonie suivante, qui, bien qu'écrite seulement à deux parties, produit un effet très puissant.

Beethoven, *symphonie en* UT *mineur*, à la 279e mesure de la seconde reprise.



Digitized by Google



Un pareil trait de mélodie s'appelait autrefois une *rosalie*. L'origine de cette dénomination est assez obscure; quelques théoriciens prétendent qu'elle vient du nom de son inventeur, maitre de chapelle italien qui s'appellait *Rosa*. C'est une étymologie assez spécieuse.]

SECTION XVI.

Parallèle entre le diapason des voix et celui des clefs. — Harmonie à quatre parties, écrite dorénavant pour les voix de soprano, contralto, ténor et basse, chacune sur une ligne à part. — Partition vocale. — Croisement des parties.

Maintenant que le lecteur connait l'art d'écrire correctement tous les accords du système moderne, et qu'il sait préparer et résoudre ceux qui sont dissonnants, il est urgent qu'il écrive sur quatre lignes séparées les leçons d'harmonie dont

Digitized by Google

il continuera à se poser les basses, comme il a dû le faire par le passé; seulement, l'étude du chapitre II, qui traite des modulations, lui donnera plus de facilité pour exécuter ce travail intéressant. Il est donc indispensable que le lecteur relise tout ce que nous avons dit sur les clefs et les voix humaines, dans la première et la seconde partie de cet ouvrage; mais, comme cette *Méthode d'Harmonie* peut se détacher du corps de nos *Études élémentaires*, nous allons donner ici un résumé de tout ce qui a été exposé concernant les clefs et les voix, afin d'être utiles aux personnes qui n'auront en leur possession que cette troisième partie.

Nous ne considérerons pas les voix, dans cette section, sous le même point de vue que nous l'avons fait dans la *Méthode de Chant* (voir le chapitre VI de la 2e partie, page 236), mais nous les envisagerons sous celui de leur distribution quand on écrit de l'harmonie à quatre parties. Plus tard, ces notions seront très utiles au lecteur, lorsque, possédant tous les secrets de la science, il voudra les pratiquer en écrivant, dans le style idéal (1), de la musique destinée aux voix.

Les clefs employées à la notation des différentes voix humaines ont un rapport intime avec le diapason naturel de chacune de ces dernières; et ce n'est pas à plaisir que telle clef est assignée à telle espèce de voix aiguë, tandis que telle autre clef s'emploie, de préférence, pour écrire telle espèce de voix grave.

Le lecteur sait que les clefs, par leurs différentes posi-

(1) Le style *idéal* est, à celui de la science harmonique, ce que le style *poétique* est, en littérature, au style grammatical: c'est la science se pliant aux caprices de l'imagination, et concourant à donner de la force et de la beauté à ses hardies conceptions. Ce qui distingue l'homme de génie du pédant, en musique comme en littérature, c'est que le premier est toujours compris, même dans ses plus grands écarts, tandis que le second n'a pas même, malgré toute sa science, le talent de se la faire pardonner en la rendant aimable et accessible à tous.

Digitized by Google

tions, déterminent le degré élévation ou d'abaissement des notes posées sur la portée musicale; il sait aussi que ces clefs sont de trois espèces, ainsi classées : 1° la clef de *sol*, posée sur les deux premières lignes; 2° la clef de *fa*, posée sur la troisième et la quatrième lignes; et, enfin, 3° la clef d'*ut*, posée sur les quatre premières lignes. Le lecteur n'ignore pas que la clef de *sol* sur la première ligne, celles de *fa* et d'*ut*, posées sur les troisième et seconde lignes, ne sont plus usitées que dans la transposition (voir le chapitre III, page 22 de la 1re partie).

Les voix de dessus s'écrivent sur la clef de *sol* seconde ligne et sur la clef d'*ut* première ligne; celles de contralto et de haute-contre s'écrivent sur la clef d'*ut* troisième ligne; celles de premier et second ténor s'écrivent sur la clef d'*ut* quatrième ligne; et, enfin, celles de baryton et de basse-taille s'écrivent sur la clef de *fa* quatrième ligne.

Un court exposé historique sur l'origine de la forme des clefs actuellement en usage sera, nous l'espérons, agréable à ceux de nos lecteurs qui ont peu de temps à donner à l'étude des vieux ouvrages théoriques.

Du temps de Gui d'Arrezzo, le nombre des lignes de la portée musicale était illimité; on posait, au lieu de notes, des lettres de l'alphabet qui conservaient leurs noms primitifs, et chacune de ces lettres représentait un degré de l'échelle musicale. Exemple :

ut	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*
C	D	E	F	G	A	B ou H

Ces lettres ne se posaient que sur les lignes horizontales; elles s'appelaient clefs. Bientôt, Gui d'Arrezzo, en homme de génie, simplifia le système de notation en donnant aux degrés de la gamme les noms que nous leur conservons encore aujourd'hui; ce fut aux premières syllabes des vers d'un hymne à Saint Jean qu'il les emprunta. (Voir la note de la page 22, 1re part. chapitre II.)

Digitized by Google

Plus tard, vers 1310, Jean de Muris, chanoine de Paris, inventa les figures de notes, figures encore employées pour la notation du plain-chant (voir le chapitre XIX de la 1re part., page 152), et les substitua aux points que Gui d'Arrezzo avait mis à la place des lettres deux siècles auparavant. Les lettres ne furent conservées que pour indiquer le nom des notes, et, à cet effet, elles furent posées seulement au commencement des morceaux de musique. Par la suite, le nombre de ces lettres-clefs fut réduit à trois, savoir : la clef de G ou de *sol*, la clef de F ou de *fa*, et la clef de C ou d'*ut*.

Le père Kircher, savant jésuite, prétend que nos clefs modernes ne sont que les lettres gothiques primitives dégénérées ; il suppose, avec raison, que la clef de *sol* moderne est un G corrompu, et que celle de *fa* est un F également défiguré ; quand à la clef d'*ut*, ce savant didacticien ne sait quelle origine lui donner. Nous supposons que la clef d'*ut* moderne n'est autre que la lettre K altérée ; et puisque, dans le moyen-âge, cette lettre remplaçait souvent la lettre C, témoin le tombeau de Charlemagne à Aix-la-Chapelle, sur lequel on lit : *Karolus* (pour *Carolus*) *imperator hic jacet*, nous sommes portés à croire que les anciens représentaient indifféremment la note *ut* par la lettre C ou par la lettre K.

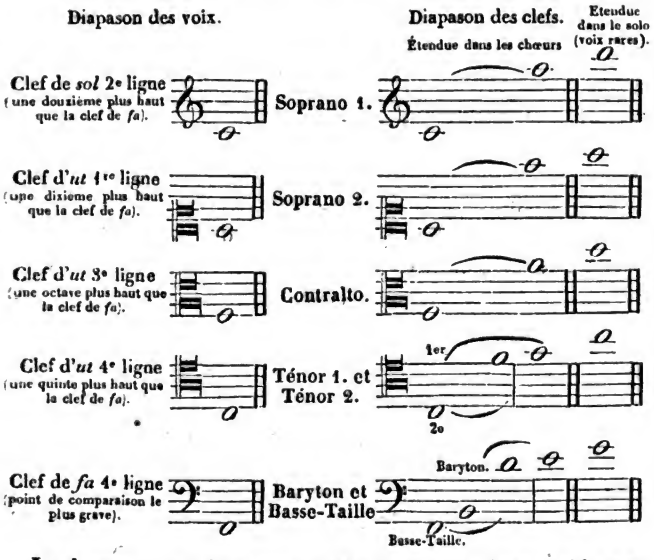
Voici le parallèle des lettres anciennes et des clefs modernes formées d'après elles :

Clef de *sol*.		Clef de *fa*.		Clef d'*ut*.	
ancienne	moderne	ancienne	moderne	ancienne	moderne
G	𝄞	F	𝄢	K	𝄡

On doit écrire les leçons du cours d'harmonie pour les voix de soprano primo, de contralto, de ténor et de basse, de préférence à toute autre voix, parce que ces voix sont les quatre voix-types humaines, tandis que celles de mezzo-soprano, de second ténor et de baryton ne sont que des voix mixtes ou intermédiaires.

Voici deux tableaux dans lesquels le diapason des clefs est mis en parallèle avec celui des voix.

Digitized by Google



Le lecteur, par l'examen réfléchi de ces deux tableaux, verra que la clef de *sol* est à l'octave de la clef d'*ut* quatrième ligne, et que la clef d'*ut* troisième ligne est à l'octave de la clef de *fa* quatrième ligne. C'est ce rapport d'octave entre la première et la troisième, la seconde et la quatrième clefs qui indique suffisamment que les voix correspondantes sont celles qui ont été et doivent être employées dans la partition vocale de préférence à toute autre.]

2. Qu'est-ce que la *partition vocale?*

C'est la réunion des voix composant un duo, un trio, un quatuor, un morceau d'ensemble, etc.

[On donne aussi le nom de partition à la réunion de tous les instruments composant l'orchestre, réunis ensemble ou séparément, avec ou sans les voix.

Digitized by Google

Le lecteur remarquera souvent, dans les partitions des grands maîtres, que les chœurs y sont écrits à cinq ou six voix *non réelles*, c'est-à-dire que chacune d'elles ne fait pas une partie différente, mais que plusieurs d'entre elles se doublent à l'octave. Ainsi, on rencontre des chœurs où les premiers et les seconds-dessus chantent à l'octave du premier et du second ténor, et où il y a même deux parties de basses à l'octave l'une de l'autre. Une semblable disposition des voix d'un chœur les rend très sonores, et l'harmonie qu'elle produit est d'un grand effet quand on l'exécute sur une vaste scène lyrique ou sous les voûtes d'une cathédrale.

Dans les leçons d'harmonie que le lecteur écrira, il ne doublera jamais consécutivement les parties à l'octave, sous peine d'enfreindre les règles qui ont été données à ce sujet (section Ire, page 434 de la 3e partie); il ne se permettra donc cette licence que dans les compositions d'un style idéal.

L'étude du diapason des voix est encore utile au lecteur, afin de le prémunir contre le croisement trop fréquent des parties.]

2. Qu'est-ce que le *croisement des parties?*

C'est un mouvement des parties qui consiste à les faire passer accidentellement dans leur diapason respectif.

[Le croisement a rarement lieu entre plus de deux parties. Quand il a lieu, par exemple, entre la basse et le ténor (ou la quatrième et la troisième partie de toute espèce d'harmonie vocale ou instrumentale), il faut que la partie qui prend momentanément la place de la basse remplisse toutes les conditions imposées par les règles à cette grave partie.

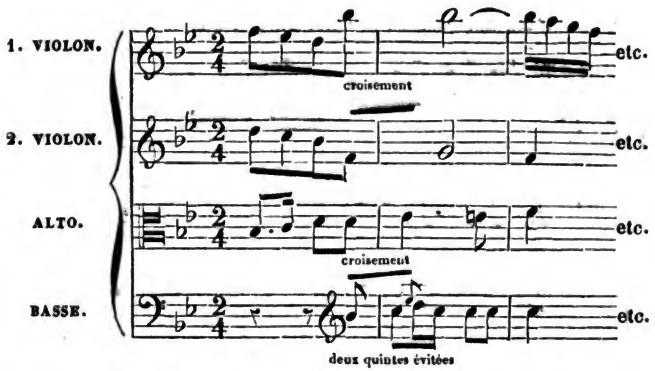
Le caprice n'est pas toujours la cause du croisement des

Digitized by Google

parties ; ce mouvement a lieu souvent afin d'éviter les quintes et les octaves de suite.

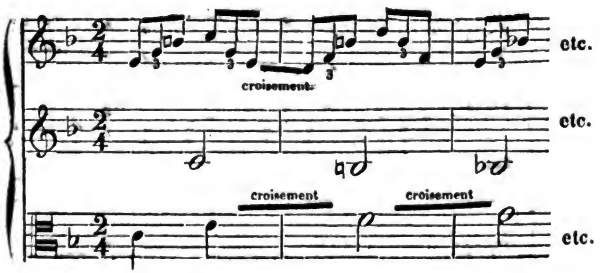
Voici un passage d'Haydn, dans lequel la basse fait un croisement avec la deuxième partie, afin d'éviter deux quintes *de suite*.

Andante du *cinquième quatuor* à la 41e mesure.



Dans le final du même quatuor, Haydn évite deux octaves *de suite* entre l'alto et le premier violon au moyen du croisement.

Cinquième quatuor, allegro final, à la 244e mesure.

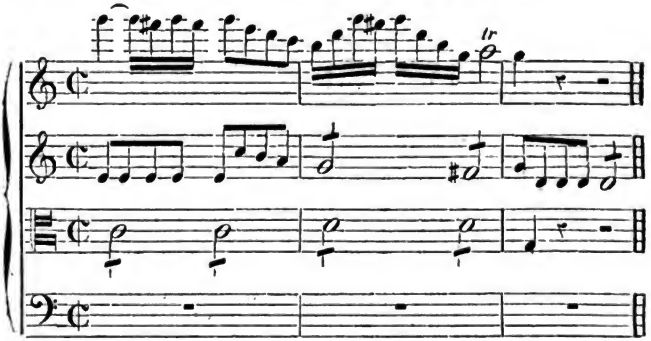


Digitized by Google

Le lecteur aura aussi l'attention, quand la basse fera *tacet*, de donner à la troisième partie la marche et les notes fondamentales qui sont assignées à la partie grave de l'harmonie.

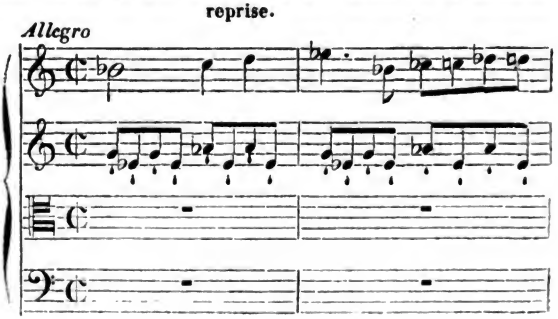
Haydn, que nous citons toujours à cause des beaux modèles de style qu'il a laissés, a, dans le premier morceau de son quatrième quatuor, traité l'alto comme la basse en l'absence de cette dernière partie.

Quatrième quatuor, premier *allegro*, à la 40e mesure

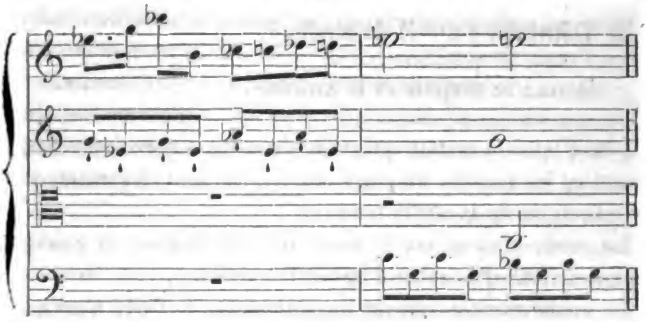


Enfin, dans ce même quatuor, l'auteur, en l'absence de l'alto et de la basse, fait remplir la partie de cette dernière par le second violon.

Quatrième quatuor, premier morceau, à la 7e mesure de la seconde reprise.



Digitized by Google



Les compositeurs doublent quelquefois la partie de basse par celle de l'alto, ou cette dernière par celle de second violon. Cette manière d'augmenter la sonorité de certains passages n'est pas une faute dans la musique idéale, mais, dans un cours d'harmonie, elle en serait une, parce que, dans ce genre d'étude, le lecteur doit chercher à écrire purement tous les accords. Il manquerait donc essentiellement ce but s'il se privait volontairement de la faculté de s'exercer dans l'art si difficile d'écrire une harmonie pure et nombreuse.]

CHAPITRE II.

Modulations et Cadences harmoniques (1).

SECTION 1re.

Modulation diatonique.

1. Que signifie le mot *modulation?*

Il signifie l'art de passer d'un mode à un autre mode.

---

(1) Le mot *cadence* est employé aussi, par les chanteurs, pour désigner le trille (*tr*).

Digitized by Google

2. Combien y a-t-il de modes?

Deux : le majeur et le mineur.

[On a vu, à la section qui traite du corps sonore (page 424), comment les accords majeurs et mineurs sont engendrés par les vibrations de la corde tendue.

Le mode majeur est le mode par excellence, et l'accord parfait majeur d'*ut* naturel en est l'expression.

Le mode mineur, qui est une invention de l'art, n'est que le mode majeur dont la tierce est altérée au moyen du dièse ou du bémol; mais, comme le ton mineur de *la* naturel se produit sans qu'on soit obligé d'altérer sa tierce ou médiante, c'est ce ton qui représente le mode mineur et qui en est le type.]

3. Combien y a-t-il d'espèces de modulations?

Il y en a trois.

[La modulation *diatonique*, qui sera traitée dans cette section; la modulation *chromatique*, et, enfin, la modulation *enharmonique* dont on expliquera les propriétés dans les deux sections suivantes.]

4. Comment produit-on la modulation *diatonique*?

On la produit en procédant par tons et demi-tons, en montant ou en descendant l'échelle musicale des modes majeur ou mineur.

---

parce que c'était autrefois sur l'accord final d'un morceau de musique que les organistes faisaient ce petit battement; et, comme la cadence harmonique accompagnait la note *trillée*, on donna, par imitation, son nom à cette note d'agrément du chant.

Digitized by Google

[La modulation diatonique est la plus simple des trois, parce qu'on la pratique sans avoir besoin des signes accidentels étrangers au ton dans lequel on l'emploie.

Si, par exemple, nous voulons produire la modulation diatonique dans le ton d'*ut* naturel majeur (le type de tous les tons majeurs), nous trouverons, sur la tonique de ce ton, 1° l'accord parfait majeur; 2° l'accord parfait mineur sur sa seconde; 3° l'accord parfait mineur sur sa tierce ou médiante; 4° l'accord parfait majeur sur sa quarte ou sous-dominante; 5° l'accord parfait majeur sur sa quinte ou dominante, et, enfin, 6° l'accord parfait mineur sur sa sixte.

D'après cette combinaison naturelle, chaque ton majeur aura donc pour tons relatifs (pris dans la gamme dont il est la tonique) deux tons majeurs et trois tons mineurs, dans lesquels l'harmoniste pourra moduler sans détruire l'unité tonale du morceau composé par lui.]

5. Quest-ce que l'*unité tonale?*

C'est le produit de l'homogénité des accords d'un ton quelconque, soit majeur ou mineur, relativement à ce ton arbitrairement choisi.

[Si la mélodie, pour plaire à l'auditeur, en parvenant à exciter son intérêt, a besoin d'être *une*, l'harmonie qui l'accompagne doit avoir aussi son unité tonale, sous peine de contresens de la part du compositeur; car la mélodie est le dessin du tableau musical dont les accords sont les couleurs.]

6. Le ton mineur a-t-il, comme le ton majeur, une série de tons relatifs?

Oui, mais dans un ordre différent.

[En prenant, par exemple, le ton de *la* naturel mineur (type

Digitized by Google

de tous les tons mineurs), on trouve, 1° sur sa tierce, l'accord parfait majeur; 2° sur sa quarte, l'accord parfait mineur; 3° sur sa quinte, l'accord parfait mineur; 4° sur sa sixte, l'accord parfait majeur; enfin, 5° sur sa septième ou note sensible, on trouve, en ne l'altérant pas par un dièse, l'accord parfait majeur.]

7. Pourquoi ne trouve-t-on pas d'accord parfait majeur ou mineur sur le septième degré du ton majeur et sur le second degré du ton mineur?

On ne trouve pas d'accord parfait majeur ou mineur sur ces différents degrés, parce que leur quinte est fausse, et que, pour l'obtenir *juste* (suivant cette loi de la nature qui exige que la quinte de tout accord parfait soit juste), il faudrait employer un des signes accidentels, et que ces signes ne s'emploient jamais dans les modulations diatoniques.

8. S'en suit-il de là qu'on ne puisse jamais employer, par exemple, dans le ton d'*ut* majeur, l'accord parfait posé sur le septième degré de ce ton, ou le même accord parfait posé sur le second degré du ton de *la* mineur?

Non.

[Cet accord de *si* majeur ou mineur (avec *ré* naturel ou *ré* dièse), peut s'employer dans les tons d'*ut* majeur ou de *la* mineur; mais, alors, le genre de la modulation change, et de diatonique devient chromatique, comme on le verra plus loin.

En additionnant les tons relatifs d'un ton mineur-modèle,

Digitized by Google

on trouve que ce ton à trois tons majeurs et deux tons mineurs, formant la série des gammes qu'on peut parcourir sans détruire *l'unité tonale* de la tonique mineure qu'on a choisie pour écrire, soit une leçon d'harmonie, ou un morceau de musique quelconque.]

9. Est-il permis, dans le courant d'un morceau majeur ou mineur, d'altérer la tierce de la tonique principale en la rendant mineure, de majeure qu'elle était, *et vice versâ?*

Oui.

[Ainsi, il est permis, dans le ton d'*ut* naturel majeur, de passer en *ut* mineur, avec un bémol à la tierce; et, dans le ton de *la* naturel mineur, on peut, sans difficulté, passer en *la* majeur, en posant accidentellement un dièse à la tierce de la tonique.]

10. Comment appelle-t-on les demi-tons qui se trouvent du troisième au quatrième degré, et du septième au huitième degré d'une gamme majeure, ainsi que ceux qui se trouvent du second au troisième degré et du septième au huitième degré d'une gamme mineure?

On les appelle des demi-tons *diatoniques*.

[Ainsi, dans la gamme d'*ut* majeur, il y a, du *mi* au *fa*, un demi-ton diatonique, et du *si* à l'*ut* (octave) un second demi-ton diatonique. Dans la gamme de *la* mineur, on trouve le premier demi-ton diatonique du *si* à l'*ut*, et le second demi-ton diatonique du *sol* dièse au *la* (octave).

Le demi-ton est, comme les modulations, de trois genres

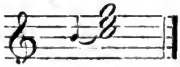
Digitized by Google

différents ; savoir : *diatonique*, *chromatique* et *enharmonique*. (Ces deux derniers genres seront traités en leur lieu.)

Voici deux tableaux représentant, l'un le ton d'*ut* naturel majeur, et l'autre celui de *la* naturel mineur, avec la série de leurs tons majeurs et mineurs relatifs.

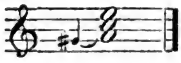
Chaque tonique nouvelle sera précédée de ses notes sensibles naturelles, et accompagnée du signe accidentel nécessaire pour former le demi-ton diatonique qui doit exister du septième au huitième degré d'une gamme quelconque.

UT naturel majeur, type du mode majeur

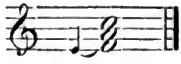


a pour relatifs :

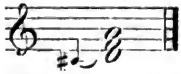
1° *La* mineur



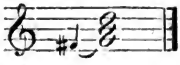
2° *Fa* majeur



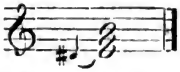
3° *Ré* mineur



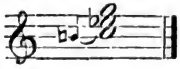
4° *Sol* majeur



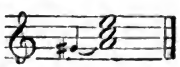
5° *Mi* mineur



6° *Ut* mineur (avec *mi* bémol)

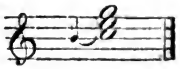


LA naturel mineur, type du mode mineur



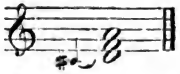
a pour relatifs :

1° *Ut* majeur.

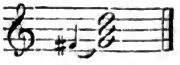


2° *Fa* majeur

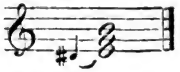
3° *Ré* mineur



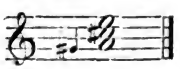
4° *Sol* majeur



5° *Mi* mineur



6° *La* majeur (avec *ut* dièse)



Remarquez que chaque ton mineur relatif du ton majeur-type a son ton majeur relatif particulier dans le premier tableau, et que chaque ton majeur, relatif du ton mineur-type, a son ton mineur relatif particulier dans le second.

D'après les tableaux précédents, et par l'adjonction du ton

Digitized by Google

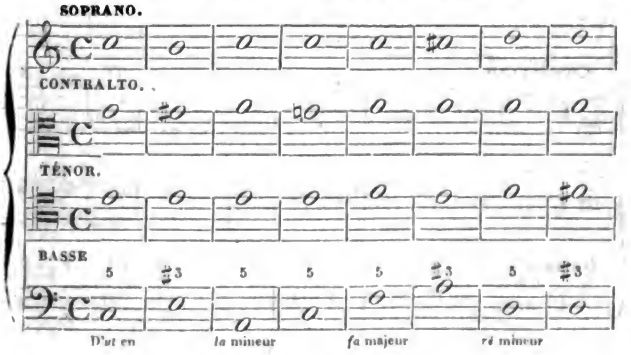
d'*ut mineur* à la fin du premier, et de celui de *la majeur* à la fin du second, il résulte qu'un ton quelconque majeur principal a pour relatifs quatre tons majeurs et deux tons mineurs, et, qu'enfin, un ton quelconque mineur principal a pour relatifs quatre tons majeurs et deux tons mineurs (1).

Remarquons aussi, pour nous guider dans la filiation des accords de nos leçons d'harmonie, que toute note sensible d'un ton majeur ou mineur est la *tierce naturelle* de l'accord de la dominante ou de la septième dominante du ton auquel elle appartient.

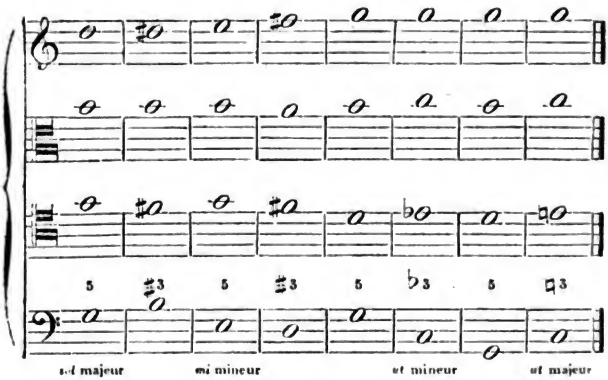
Ainsi, quand le lecteur voudra moduler dans un ton quelconque, il cherchera quelle est la septième ou note sensible de ce ton nouveau, et il posera, à la basse, la dominante (qui est toujours la tierce majeure inférieure de cette note sensible), et la résolution de la dominante aura lieu dans le ton dont elle est le cinquième degré supérieur.

Exemples dans lesquels tous les tons relatifs des deux types majeur et mineur sont pratiqués au moyen de la dominante naturelle à chacun d'eux :

N° 1. *Ut* naturel majeur et ses six tons relatifs.

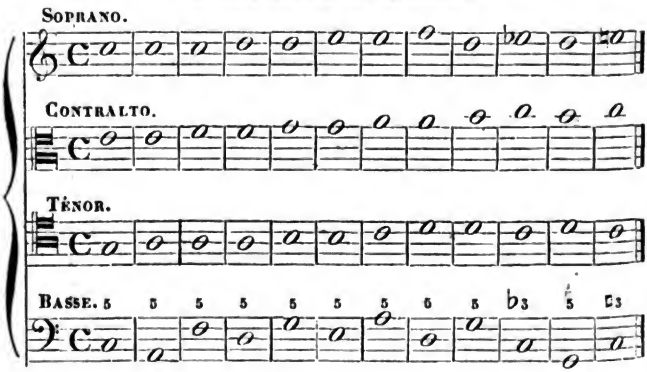


(1) Pour bien se pénétrer de tous les tons relatifs de chaque tonique arbitraire, le



On aurait pu, cependant, passer dans tous les tons relatifs du ton principal, en plaçant, l'une après l'autre, chaque nouvelle tonique sans la faire précéder de sa dominante. Cette remarque sera applicable au n° 2.

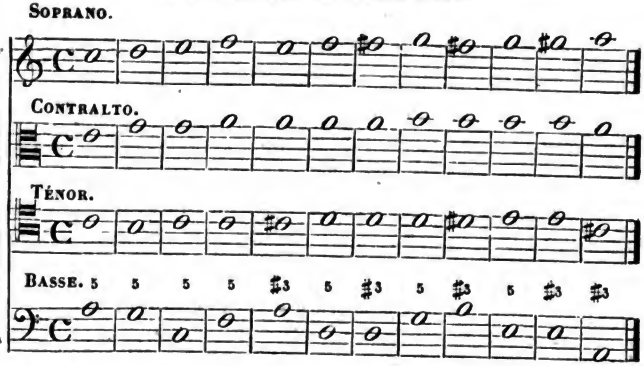
N° 1 *bis*. Réduction de la leçon précédente, dans laquelle les tons relatifs sont pratiqués sans être précédés, pour la plupart, de leurs dominantes naturelles.



lecteur devra transposer les tableaux précédents dans tous les tons de la gamme naturelle, à partir de *ré* jusqu'à *si*, pour le tableau d'*ut*, et de *si* jusqu'à *ré*, pour celui de *la*.

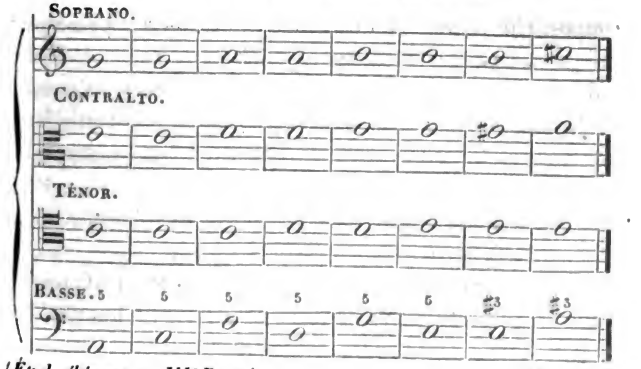
Digitized by Google

N° 2. *La* **naturel mineur et ses six tons relatifs, pratiqués au moyen de la dominante de chacun d'eux.**



Remarquez qu'il est permis, et qu'il est même bien, de terminer un morceau mineur dans son majeur synonyme, comme nous l'avons fait dans l'exemple précédent, tandis que le contraire est moins à effet, c'est-à-dire qu'un morceau majeur perd de sa sonorité à terminer par son mineur synonyme, par exemple d'*ut* majeur en *ut* mineur (avec *mi* bémol).

N° 2 *bis*. Réduction de l'exemple précédent, dans laquelle tous les tons relatifs du ton de *la* mineur se succèdent sans être précédés de leurs dominantes naturelles.



Digitized by Google

Quoique les degrés d'une gamme soient placés à des intervalles différents, le genre diatonique n'en est pas altéré, parce que chaque tonique relative aux deux modes (exceptées celles synonymes majeures et mineures) s'obtient sans l'adjonction d'un des signes accidentels, comme cela a été déjà observé au commencement de cette section.

Nous ne passerons point aux autres modulations sans avoir donné, préalablement, quelques aperçus au lecteur sur l'importance du choix du mode, en général, et du ton, en particulier, dans les différentes compositions qu'il voudra écrire par la suite.

Le mode majeur est plus sonore que le mineur; mais, si son expression est plus brillante, elle est aussi moins touchante et moins expressive que celle de celui-ci. Cependant, il est à remarquer que tous les grands compositeurs ont écrit leurs morceaux les plus passionnés dans le mode majeur. Observons que, dans ce cas, ils emploient un artifice qui double l'effet du mode majeur; cet artifice consiste à faire précéder le mode majeur de son synonyme mineur.

C'est ainsi que M. Meyerbeer a traité le sublime trio du 5e acte de *Robert-le-Diable*: *Mon fils*, etc. Le début de ce colossal morceau est en *si* mineur, et, quand l'effet dramatique est porté à son plus haut degré d'expression, le compositeur reproduit en *si* majeur le motif principal; la tonique majeure vibre alors avec éclat; la terreur de Robert, le désespoir de Bertram, les angoisses d'Alice sont partagées par les auditeurs qui frémissent, se désespèrent et pleurent tour-à-tour: le plus beau mouvement musical moderne vient de se révéler à eux!

Si le choix des modes est si important en général, le choix du ton ne l'est pas moins en particulier.

Ainsi, le ton d'*ut* naturel majeur est fort et solennel; on l'emploie avec succès pour écrire les marches triomphales, les

Digitized by Google

chœurs de prières, etc. (lire le final de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, celui du premier acte de *Don Juan*, de Mozart, et, enfin, la marche du *Moïse* de M. Rossini). Le ton d'*ut* mineur (avec *mi* bémol) est profond et d'une expression grandiose; celui d'*ut* dièse majeur (avec sept dièses à la clef) n'est employé jamais que comme modulation passagère; son expression est passionnée. Celui d'*ut* dièse mineur (avec quatre dièses) est d'un caractère voluptueux. Quant à celui d'*ut* bémol majeur (avec sept bémols à la clef), il ne s'emploie que passagèrement, et son expression est sourde et grave.

Nous allons faire l'examen du caractère de chaque ton, avec tous ses synonymes, en continuant de suivre l'échelle diatonique d'*ut* majeur.

Le ton de *ré* majeur (avec deux dièses à la clef) est gai et brillant; sur cent ouvertures d'opéra-comiques, quatre-vingt-dix sont écrites dans ce ton. Celui de *ré* mineur (avec un bémol à la clef) est mélancolique et douloureux; celui de *ré* bémol majeur (avec cinq bémols à la clef) est doux et sérieux. Le ton de *mi* majeur (avec quatre dièses à la clef) est éclatant et passionné; employé dans les mouvements lents, il convient à l'expression affectueuse de la prière. Celui de *mi* mineur (avec *sol* naturel) est naïf; celui de *mi* bémol majeur (avec trois bémols à la clef) est onctueux et passionné, mais moins que celui avec quatre dièses. Celui de *mi* bémol mineur (avec *sol* bémol) est d'une tristesse profonde. Le ton de *fa* majeur (avec un bémol à la clef) est éclatant et guerrier; celui de *fa* mineur (avec *la* bémol) est douloureux et déchirant; douloureux en prière, comme Pergolèse l'a traité dans son divin *Stabat*, et déchirant en symphonie, comme Vogel s'en est servi dans sa magnifique ouverture de *Démophon*, qui n'a qu'un défaut, celui de finir en *fa* majeur pour enchaîner la première scène de l'opéra (voir la partition) par un nouveau motif, qui, banal et commun, détruit l'unité mélodique.

Digitized by Google

Le ton de *fa* dièse majeur (avec six dièses à la clef) s'emploie très peu ; son expression est éclatante et mystérieuse. Celui de *fa* dièse mineur (avec trois dièses à la clef) est pathétique.

Le ton de *sol* majeur (avec un dièse à la clef) est pastoral et frais : c'est le ton des airs suisses par excellence (lire le *ranz des vaches* de l'ouverture de *Guillaume Tell*, de M. Rossini). Le ton de *sol* mineur (avec *si* bémol) est douloureux et très véhément ; celui de *sol* bémol majeur (avec six bémols à la clef) est sourd et de peu d'effet. Celui de *sol* dièse mineur (avec cinq dièses à la clef) est très doux et d'une expression caressante.

Le ton de *la* majeur (avec trois dièses à la clef) est brillant et joyeux ; celui de *la* mineur (avec *ut* bécarre) est très langoureux ; il n'exprime guère que les sentiments innocents de la vie champêtre. C'est dans ce ton que les airs délicieux de *O ma tendre musette !* et *Que ne suis-je la fougère !* sont écrits.

Un fait curieux pour l'harmoniste, c'est que jamais Haydn n'a employé le ton de *la* mineur comme ton principal d'un de ses nombreux morceaux, tant était forte son aversion pour lui.

Le ton de *la* bémol majeur (avec quatre bémols à la clef) est profond et solennel ; il convient à l'expression de la prière calme et résignée. Celui de *la* bémol mineur (avec sept bémols à la clef) est sourd et ne s'emploie qu'en modulant.

Enfin, le ton de *si* bémol majeur (avec deux bémols à la clef) est léger et sautillant ; celui de *si* bémol mineur (avec *ré* bémol) est très expressif ; celui de *si* bécarre majeur (avec cinq dièses à la clef) est d'une expression grandiose, éclatante et sublime ; celui de *si* mineur (avec deux dièses à la clef) est railleur et satanique (lire le chœur des démons du troisième acte de *Robert-le-Diable*, et la chansonnette *Sans chagrin pour l'avenir*, de l'opéra de *Robin des Bois*, de C.-M. de Weber.

Digitized by Google

En général, le lecteur observera que les tons majeurs sont plus sonores que les mineurs; que ceux avec des bémols sont plus affectueux, plus doux que ceux avec des dièses, et que, par conséquent, les premiers conviennent mieux à l'expression des passions extrêmes, tandis que les seconds, par leur sonorité moins brillante, peuvent concourir avec plus d'effet à l'expression des sentiments qui touchent l'ame sans l'agiter, tels que ceux de la prière adressée à la divinité, la plainte de l'amant à sa maîtresse, ou l'hymne du voyageur pendant la nuit.

Mais l'art d'entremêler tous ces différents tons, afin de rendre tour-à-tour la mélodie éclatante ou vaporeuse, dépend de l'organisation plus ou moins heureuse de l'artiste, et du travail réfléchi qu'il a su faire des procédés de la science; car si la palette d'un Raphaël a eu des teintes pour imiter la couleur physique de tout ce qui se meut dans la nature, celle d'un Mozart n'a été ni moins riche ni moins brillante. Heureux le peintre harmoniste comme Raphaël! Heureux l'harmoniste peintre comme Mozart!]

SECTION II.

Modulation chromatique.

1. Comment produit-on la *modulation chromatique?*

On la produit en passant d'un ton dans un autre au moyen du demi-ton chromatique.

2. Quelle différence y a-t-il entre le demi-ton chromatique et le diatonique dont nous avons parlé dans la section précédente?

La différence consiste en ce que le demi-ton diatonique existe naturellement dans la gamme d'*ut* ma-

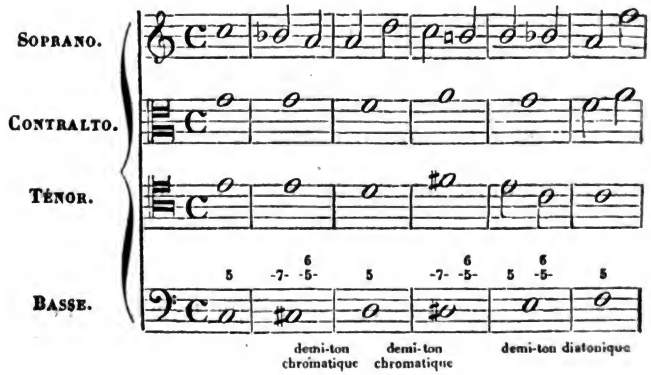
Digitized by Google

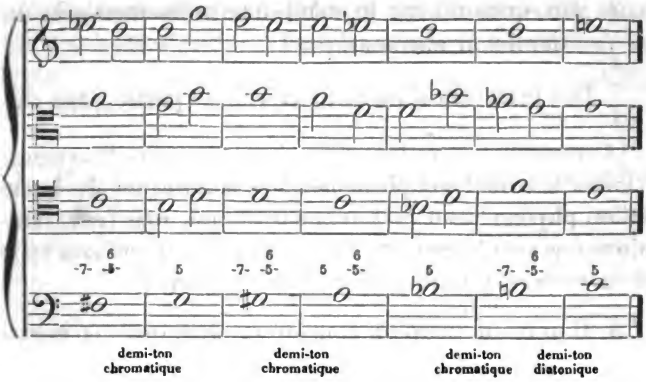
jeur, par exemple, tandis que le demi-ton chromatique est produit au moyen d'un des signes altératifs (le dièse le bémol ou le bécarre), suivant le ton dans lequel on l'emploie.

[Par la transposition de la gamme primitive d'*ut*, le demi-ton est produit, mais d'une manière factice, c'est-à-dire que le dièse qui le formule est placé à la clef du ton transpositeur (comme en *ré* majeur, par exemple) au lieu de l'être accidentellement. Donc, règle générale: tout demi-ton, produit accidentellement, est *chromatique*, et tout demi-ton, produit par l'armure de la clef d'une pièce de musique quelconque, est *diatonique*.

Il suit naturellement de tout ce que nous venons de dire, que, dans un passage chromatique, le demi-ton diatonique s'emploie indispensablement, surtout si le passage en question a une certaine étendue.

Exemple d'un passage chromatique dans lequel le demi-ton *diatonique* est employé deux fois et le demi-ton *chromatique* cinq fois:





Le genre chromatique convient parfaitement pour exprimer les affections douloureuses de l'ame; c'est surtout quand on l'emploie dans le mouvement ascendant qu'il produit le plus d'effet. Mais il ne faut pas abuser de ce moyen, parce que la satiété qu'il cause, par le peu d'énergie de son effet langoureux, ne manquerait pas de donner un ton piteux au morceau dans lequel le compositeur l'aurait trop prodigué.

Le lecteur a remarqué que toute progression de septièmes dominantes ou de septièmes diminuées, renversées ou non, est une modulation *chromatique*.]

SECTION III.

Modulation enharmonique.

1. Comment produit-on la *modulution enharmonique?*

En considérant une note sous deux points de vue différents, c'est-à-dire, comme note diésée et comme note bémolisée tout à la fois.

Digitized by Google

2. En quoi diffère le demi-ton enharmonique du demi-ton chromatique?

De l'intervalle d'un *comma* (voir 1re partie, page 15).

[Comme il n'entre pas dans le plan de ce cours d'harmonie d'initier le lecteur aux phénomènes de la formation des intervalles, physiquement parlant, nous ne traiterons l'enharmonique que sous le rapport de l'effet musical, et non sous celui de la proportion mathématique qui le produit.]

3. Comment peut-on considérer une *seule* et même note sous deux points de vue si opposés, savoir, comme note diésée ou comme note bémolisée tout à la fois?

En faisant raisonner une touche du piano-forté.

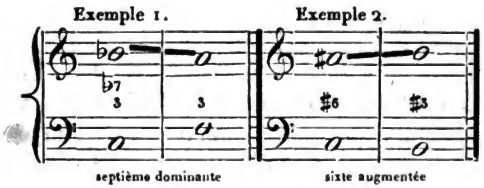
[Car, sur les instruments à archets et dans le chant humain, une note diésée a une autre inflexion que sur le piano, où, par exemple, un *si* bémol est un *la* dièse.

Ainsi, la différence du comma, qui existe pour la voix humaine et les instruments à archets, entre une note diésée et la même note considérée comme bémolisée (1), n'existe pas sur l'orgue ni sur le piano. Donc, en considérant, comme nous le disions tout à l'heure, un *si* bémol comme s'il était un *la* dièse, il adviendra naturellement que ces deux notes (qui n'en font qu'une dans la modulation enharmoniqne) auront chacune une résolution différente : le *si* bémol descendra et le *la* dièse montera, le premier, d'un demi-ton mineur, et, le second, d'un demi-ton majeur.

(1) C'est toujours la note considérée comme diésée qui est d'un comma plus haute que la note considérée comme bémolisée, parce que la première tend à monter, tandis que la seconde tend à descendre (voir 1re part., chap. I.)

Digitized by Google

Voici deux exemples dans lesquels la note enharmonique (*si* bémol ou *la* dièse) est résolue sous ces deux points de vue :



Dans le premier exemple, le *si* bémol, qui est la septième mineure de l'accord, descend d'un demi-ton mineur sur la tonique ; dans le second exemple, le *la* dièse, qui est la sixte augmentée de l'accord, monte d'un demi-ton majeur sur l'octave de la basse.

On voit, par ces deux résolutions, qu'en considérant ce *si* bémol comme un *la* dièse, on peut enharmoniquement le résoudre sur l'accord de *si* majeur (exemple 2), et qu'en considérant le *la* dièse comme un *si* bémol, on peut le résoudre sur la tierce de l'accord de *fa* (exemple 1). Nous reviendrons plus loin sur ce sujet.]

4. Quels sont les accords qui se prêtent plus facilement aux modulations enharmoniques ?

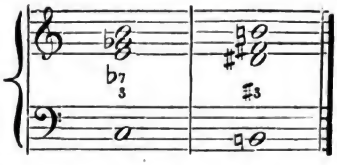
Ce sont ceux de septième dominante, de septième diminuée, et, enfin, de sixte augmentée ou de sixte et quarte augmentées.

[Aussi appelle-t-on ces différents accords des *accords enharmoniques*.

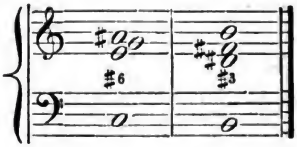
Voici des exemples détaillés dans lesquels les accords enharmoniques sont mis en pratique.

Exemple d'une septième dominante enharmonique :

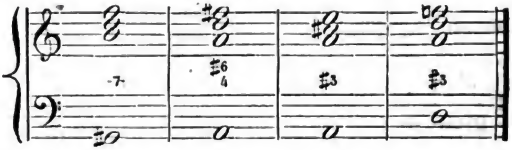
Digitized by Google



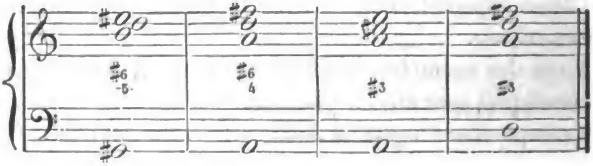
Le *si* bémol est considéré comme un *la* dièse ; alors l'accord de septième dominante se change *mentalement* en accord de sixte augmentée ; c'est comme s'il y avait, à la basse et dans les parties hautes, l'accord suivant de sixte augmentée, dont la résolution naturelle se fait sur l'accord de la dominante du ton mineur, sur le sixième degré duquel se pose ordinairement l'accord de sixte augmentée en question. Exemple :



Exemple d'une septième diminuée enharmonique :

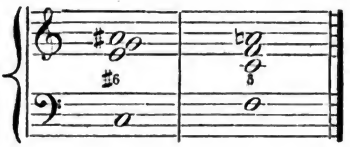


Le *fa* naturel (qui fait septième diminuée avec la basse) se change ici en un *mi* dièse ; c'est comme s'il y avait l'accord suivant de septième diminuée à son premier renversement. Exemple :

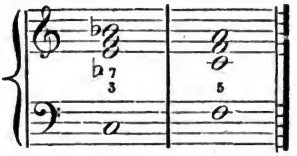


Digitized by Google

Exemple d'une sixte augmentée enharmonique :



Si, dans le premier exemple, nous avons montré que la septième dominante pouvait avoir la résolution de l'accord de sixte augmentée (en considérant sa septième mineure comme une sixte augmentée), dans le troisième exemple, le lecteur remarquera, qu'à son tour, la sixte augmentée (le *la* dièse) est considérée comme septième mineure, et que la résolution a lieu en *fa* majeur au lieu d'avoir lieu en *si* naturel majeur; c'est comme s'il y avait l'accord de septième dominante suivant à la basse et dans les parties hautes. Exemple :



5. A quoi est utile la modulation enharmonique?

Elle est d'un grand secours pour aider à revenir facilement dans le ton principal d'un morceau, quand la chaleur de la composition ou les exigences de la situation en ont éloigné le compositeur.

[Et, par une double faculté qui est propre à cette modulation, elle sert aussi à s'éloigner du ton principal en faisant entrer facilement dans une série nouvelle de tons.

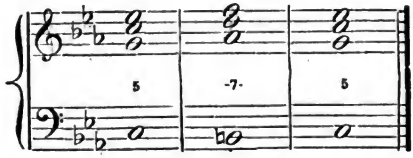
Mais des trois accords enharmoniques, dont nous venons

Digitized by Google

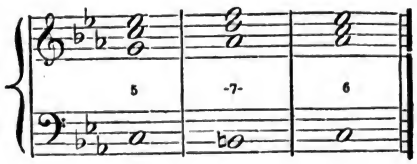
d'indiquer les propriétés au lecteur, celui de septième diminuée est le plus riche en résolutions enharmoniques.

Voici une suite d'exemples reproduisant toutes les résolutions enharmoniques qui peuvent se pratiquer par la septième diminuée. Le lecteur pourra transposer ce tableau dans tous les tons possibles, afin d'appliquer ces différentes résolutions n'importe dans quelle gamme il lui plaira.

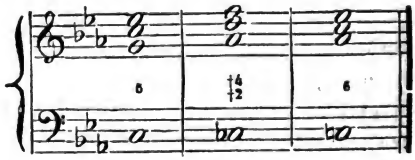
Exemple de la résolution naturelle de la septième diminuée :



Exemple de la première résolution enharmonique d'*ut* mineur en *la* bémol majeur (premier renversement de la tonique du nouveau ton) :

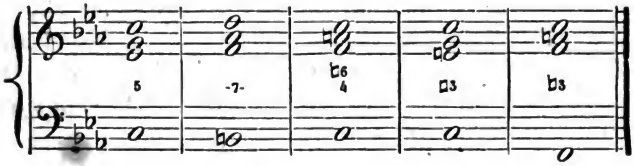


La septième diminuée reste en place, et le *si* bécarre de la basse se change en *ut* bémol pour se résoudre sur l'*ut* naturel final. C'est comme s'il y avait :

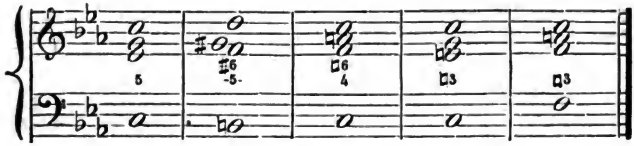


Digitized by Google

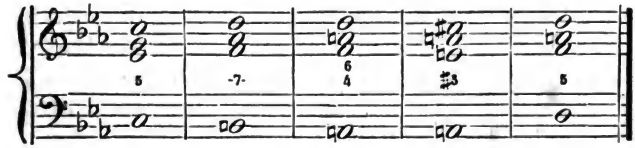
Exemple de la seconde résolution enharmonique d'*ut* mineur en *fa* naturel majeur :



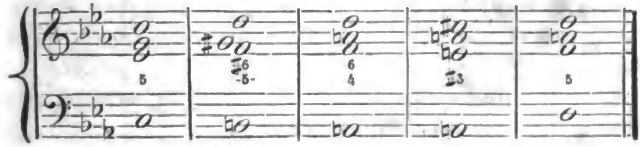
Le *la* bémol se change en *sol* dièse pour monter sur la sixte du second renversement de la tonique de *fa* majeur. C'est comme s'il y avait :



Exemple de la troisième résolution enharmonique d'*ut* mineur en *ré* mineur :

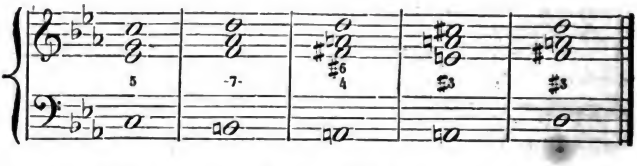


Le *la* bémol est considéré comme *sol* dièse; le *si* naturel de la basse descend d'un ton sur le second renversement de l'accord de *ré* mineur dans lequel on termine. C'est comme s'il y avait :

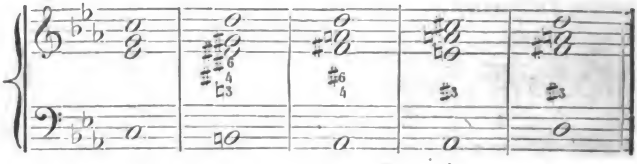


Digitized by Google

Exemple de la quatrième et dernière résolution enharmonique d'*ut* mineur en *ré* majeur :



Le *la* bémol et le *fa* naturel sont considérés, l'un comme *sol* dièse, et l'autre comme *mi* dièse. C'est comme s'il y avait :



L'accord de septième diminuée, pouvant s'attaquer sans préparation dans les deux modes et dans tous les tons possibles, son emploi, pour moduler enharmoniquement, est d'un grand secours; car, n'importe sous quelle face on le considère, il est toujours septième diminuée, et doit cette quadruple faculté aux trois tierces mineures que forment les trois notes qui le composent, et qui peuvent être considérées chacune comme la note sensible d'un ton nouveau.

On appelle des *doubles-aspects* les résolutions inattendues ou enharmoniques qui précèdent, parce que les accords se présentent d'abord sous une face tandis qu'on les résout sous une autre.

Voici, pour terminer cette section, un admirable passage enharmonique que M. Rossini a placé dans son *Otello*, à l'instant où le père de Desdemona la maudit.

Le basson double la basse à l'octave, et cette harmonie produit un effet de stupeur difficile à décrire.

Digitized by Google

Moderato.

BASSON SOLO.

Accompagnement de l'orchestre réduit au piano et chiffré.

(enharmonique du *fa* diese)

septieme diminuée sur le quatrième degré

(enharmonique) sixte augmentée sur le cinquième degré altéré

(enharmonique du *mi* naturel)

second renversement de l'accord parfait de *si* bémol mineur

accord de dominante de *si* bémol mineur

septième diminuée sur le quatrième degré altéré du ton précédent

sixte augmentée sur le cinquième degré de *si* bémol mineur

second renversement de l'accord parfait de *la* bémol mineur

dominante de *la* bémol mineur

septième de troisième espèce de *mi* bémol mineur, qui se résout, par exception, sur la dominante du ton de *la* bémol mineur

dominante de *la* bémol mineur

Digitized by Google

SECTION IV.

Cadences harmoniques.

1. Qu'est-ce qu'une *cadence harmonique?*

On appelle ainsi la formule d'accords dont on se sert pour terminer, suspendre ou rompre le sens d'une phrase musicale.

2. Combien y a-t-il de cadences harmoniques?

Il y en a quatre, savoir : la cadence *parfaite*, la cadence *imparfaite* ou *demi-cadence*, la cadence *rompue*, et, enfin, la cadence *plagale*.

3. Quelles sont les propriétés de chacune de ces quatre cadences?

La cadence parfaite termine le sens final mélodique; la demi-cadence le suspend momentanément; la cadence rompue le détruit pour en présenter un nouveau; et, enfin, la cadence plagale donne une allure sévère et religieuse à l'avant-dernier accord d'un morceau de musique soit profane ou sacrée.

[Disons pourtant que la cadence plagale jette de l'indécision sur la terminaison harmonique, ce qui devrait, à la rigueur, la classer dans la catégorie de la cadence imparfaite.]

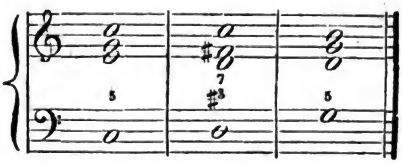
4. Comment formule-t-on la *cadence parfaite?*

On la formule en posant à la basse l'accord du quatrième degré (la sous-dominante), qu'on fait suivre de la dominante du ton principal (quand on termine), ou

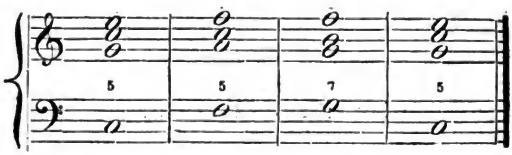
Digitized by Google

de celle du ton nouveau où l'on veut aller (quand on module), puis on termine dans le ton dont cette dominante est le cinquième degré.

[Exemple de la cadence parfaite d'*ut* en *sol*:

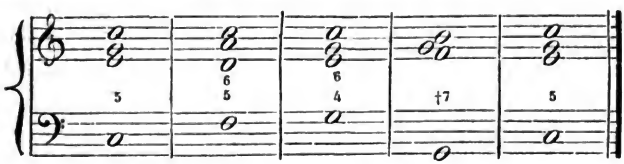


Exemple de la cadence parfaite pour terminer en *ut* (le ton principal) :



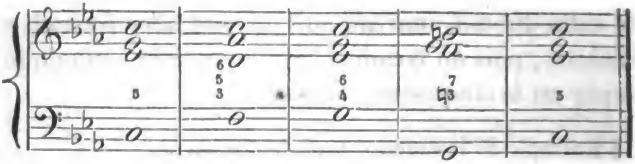
On fait, plus volontiers, un repos sur le second renversement du ton dans lequel on veut terminer; et toute espèce d'accord, soit de septième de seconde ou de troisième espèce, de septième diminuée ou de sixte augmentée, peut précéder l'accord de sixte et quarte.

Exemple de la cadence parfaite formulée par le premier renversement de la septième de seconde espèce :

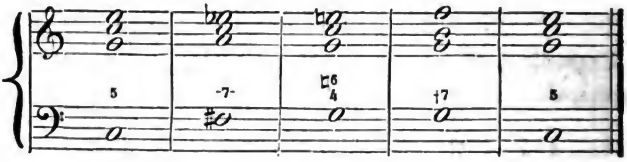


Exemple de la cadence parfaite formulée par le premier renversement de la septième de troisième espèce :

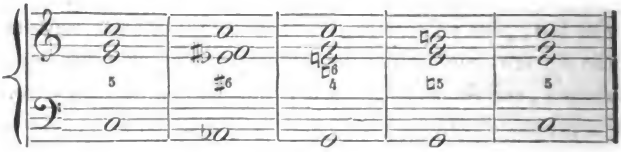
Digitized by Google



Exemple de la cadence parfaite formulée par la septième diminuée enharmonique posée sur le quatrième degré altéré (le *mi* bémol considéré comme s'il était un *ré* dièse):



Exemple de la cadence parfaite formulée par la sixte augmentée posée sur le sixième degré altéré:



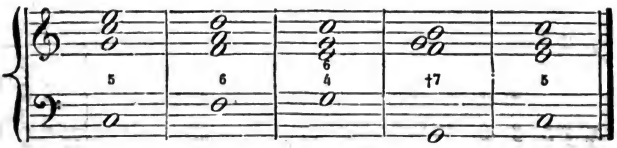
Quand on termine une période (1), la préparation de la quarte du second renversement de l'accord final est inutile; ainsi, on peut, quoique faisant entendre l'accord de sixte et quarte, poser sur le quatrième degré du ton l'accord de sixte majeure ou mineure, au lieu de l'accord parfait ou de la septième de seconde ou de troisième espèce renversé.

Exemple de la cadence parfaite sans la quarte préparée, et

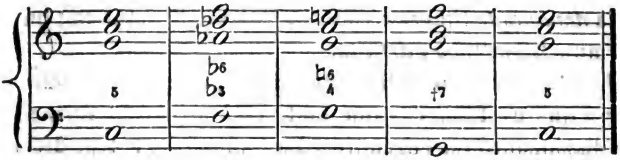
(1) Une période mélodique peut être composée de deux jusqu'à six phrases binaires ou ternaires (voir 2e partie, chap. X, page 297).

Digitized by Google

de l'emploi de la sixte majeure sur le quatrième degré du ton :

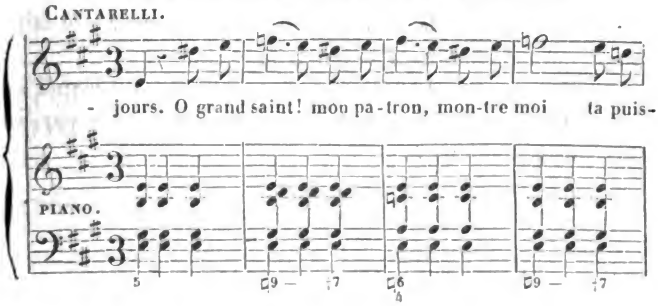


Exemple de la cadence parfaite sans la quarte préparée, et de l'emploi de la sixte mineure sur le quatrième degré du ton :

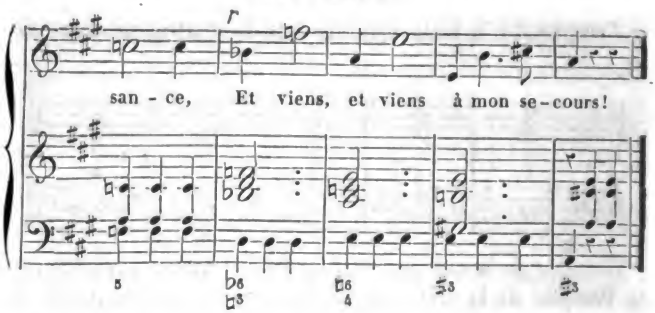


Cette sixte mineure s'emploie, plus volontiers, dans le ton mineur. Hérold, dans le trio du second acte du *Pré-aux-Clercs*, l'a employée dans une modulation mineure passagère pour revenir dans le ton synonyme majeur principal ; et cette cadence parfaite, ainsi traitée, y produit un bel effet. Voici le passage d'Hérold.

Vivace, à la 29e mesure du trio n° 7 du *Pré-aux-Clercs*.



Digitized by Google



C'est donc en posant à la basse la *tonique*, la *sous-dominante* et la *dominante* (qui se résout sur sa tonique naturelle) qu'on formule la *cadence parfaite*.

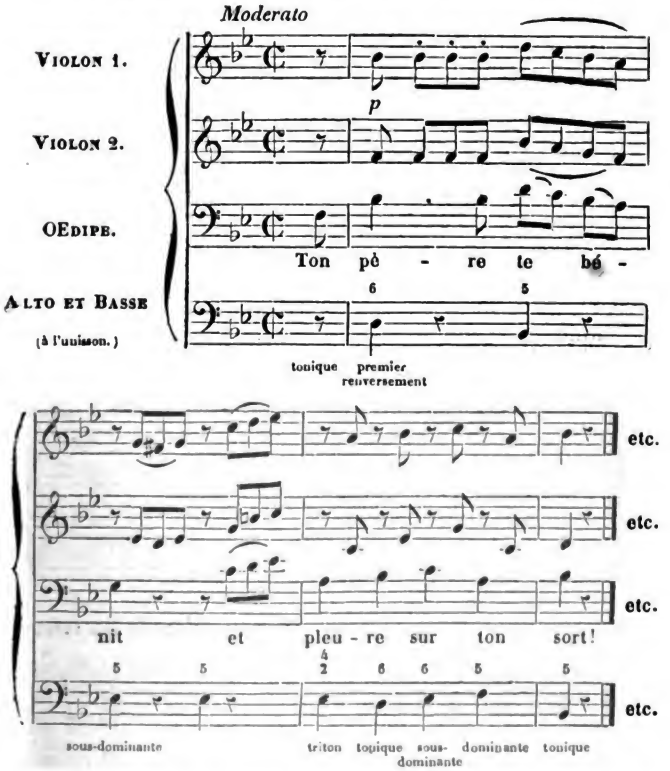
Les trois sons précités s'appellent les *sons générateurs*, parce que c'est par eux que toute espèce de consonnance et de dissonnance est engendrée. La tonique est le type des accords consonnants, et sa sous-dominante, frappée avec sa dominante, produisent une seconde majeure, qui, renversée à l'octave supérieure, donne l'accord de septième mineure ou de dominante, qui est, comme on l'a vu dans le premier chapitre, page 511, le type de tous les accords *dissonnants*.

Enfin, la cadence parfaite est la progression qui termine le sens musical de la manière la plus précise et la plus absolue. Vouloir s'en priver dans ses compositions, comme l'ont fait avec peu de bonheur certains musiciens, c'est renoncer à se faire comprendre de l'auditeur le moins prévenu.

Voici un passage de l'*OEdipe* de Sacchini, dans lequel ce compositeur a employé la cadence parfaite formulée par les trois sons générateurs.

Digitized by Google

Sacchini, *OEdipe à Colonne*, acte II, scène deuxième.



Remarquez que la sous-dominante de la seconde mesure se change en accord de triton (troisième renversement de la septième dominante) sur le premier temps de la troisième mesure, et, qu'après avoir fait sa résolution naturelle sur l'accord de sixte (premier renversement de la tonique), la sous-dominante reparaît pour se résoudre sur la dominante qui conclut à la tonique principale. Quant à l'expression mélodique de ce beau

Digitized by Google

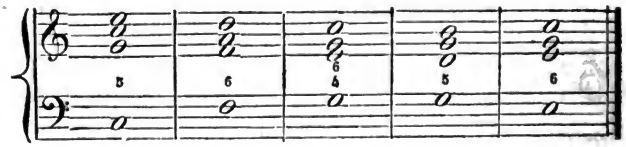
passage, elle est sublime; et cette phrase, si simple en apparence, a fait couler bien des larmes au théâtre lyrique.]

5. Comment formule-t-on la *demi-cadence* ou cadence *imparfaite?*

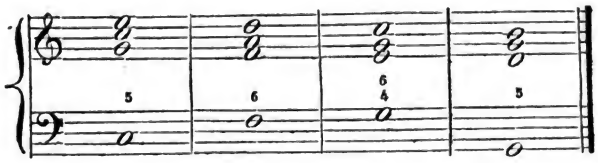
On la formule, comme la cadence parfaite, avec les trois sons générateurs posés à la basse.

[Seulement, au lieu de terminer sur la tonique principale, on termine sur son premier renversement, l'accord de sixte (exemple 1), ou bien l'on fait un repos sur la dominante (exemple 2).

Exemple d'une demi-cadence sur le premier renversement de la tonique :



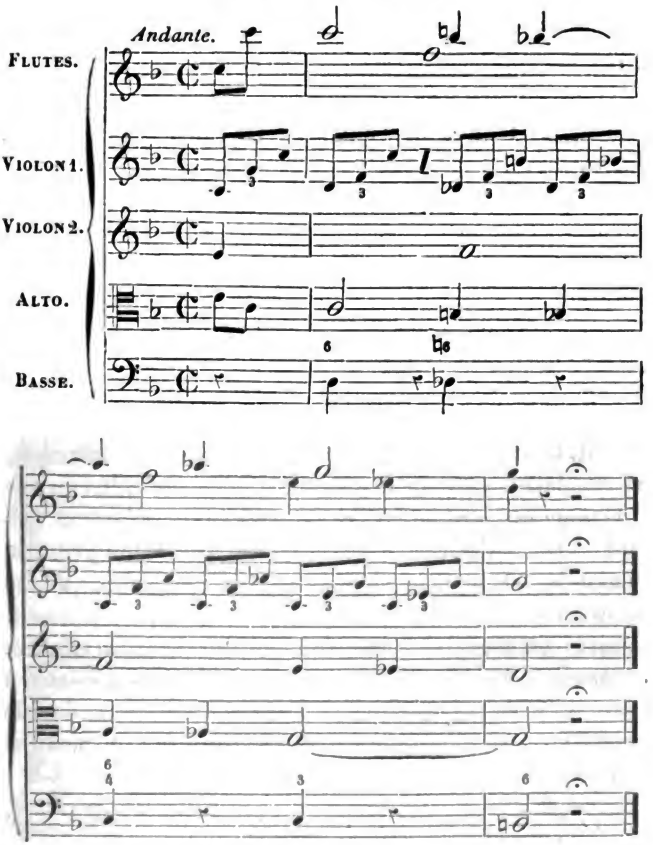
Exemple d'une demi-cadence sur la dominante du ton :



La demi-cadence ne s'emploie jamais à la fin d'un morceau, à moins que la situation dramatique n'exige que le sens reste suspendu, comme celle de la scène du duel, dans le *Don Juan* de Mozart, trio sublime dans lequel ce grand homme a employé cette cadence avec génie.

Digitized by Google

Mozart, *Don Juan*, acte Ier, scène troisième de l'introduction, ritournelle finale du trio.



Le commandeur expire au milieu de la nuit, assassiné par don Juan, qui s'éloigne du lieu de l'attentat craignant d'être surpris avec Leporello, témoin passif de cette scène sanglante.

Il y aurait eu de l'invraisemblance à terminer dans le ton

Digitized by Google

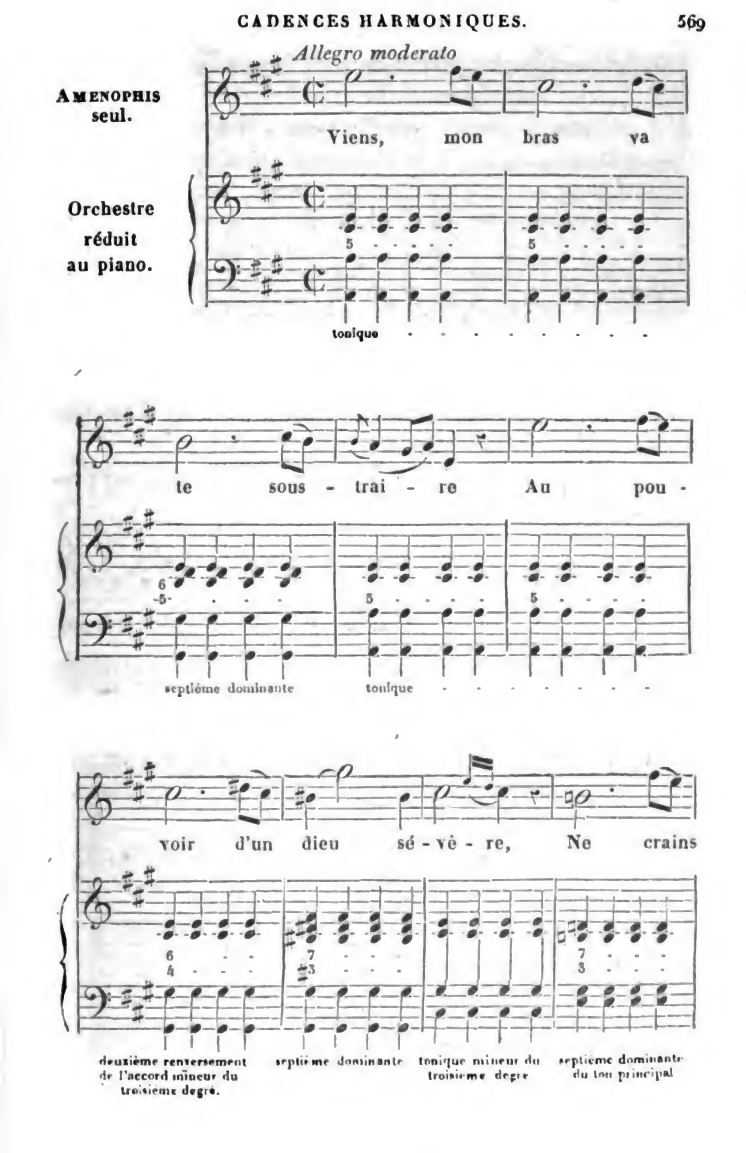
principal du morceau (le ton de *fa*), et cette demi-cadence sur le premier renversement de l'accord de *sol* (dominante du ton d'*ut* majeur) produit un effet suspensif admirable. Sous le rapport harmonique, le lecteur remarquera que le premier violon fait trois octaves de suite avec la basse, sans que, pourtant, il y ait pauvreté d'effet, comme cela sera expliqué à la section qui traitera de l'unisson (chapitre III de ce *Cours d'Harmonie*).

Quoique toute modulation dans un ton relatif ou même étranger au ton principal soit une cadence, cette modulation passagère ne prend le nom de *cadence* que si elle est formulée par les trois sons générateurs, et seulement lorsqu'elle termine dans le ton principal d'un morceau quelconque.

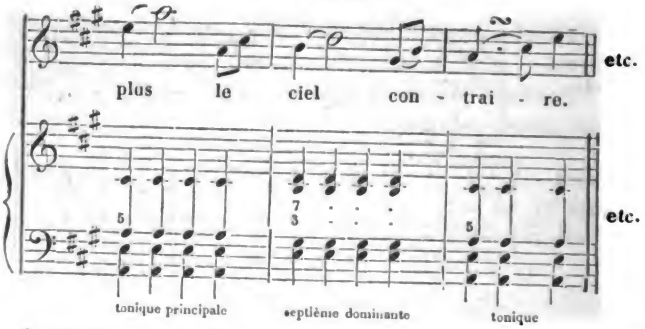
C'est ici le lieu de parler au lecteur de certaines modulations passagères, familières à plusieurs compositeurs, et dont ils se servent souvent jusqu'à satiété ; nous citerons, entre autres, M. Rossini, qui emploie, dans la plupart de ses mélodies, une modulation passagère à la tierce mineure supérieure de la tonique majeure, et qui, après avoir fait un repos sur l'accord mineur du troisième degré, revient dans le ton principal au moyen de la septième dominante. Cette formule de modulation est si habituelle à ce célèbre artiste, il s'en est tellement emparé (car, avant lui, d'autres compositeurs l'avaient effleurée seulement), elle donne une physionomie si reconnaissable à toutes ses mélodies, que l'on ne manque pas de dire, dans le monde musical, d'un compositeur qui emploie cette modulation : *il rossinise !*

Exemple de la modulation à la tierce mineure supérieure, tiré de l'opéra de *Moïse*, acte Ier, n° 3 (duo) :

Digitized by Google

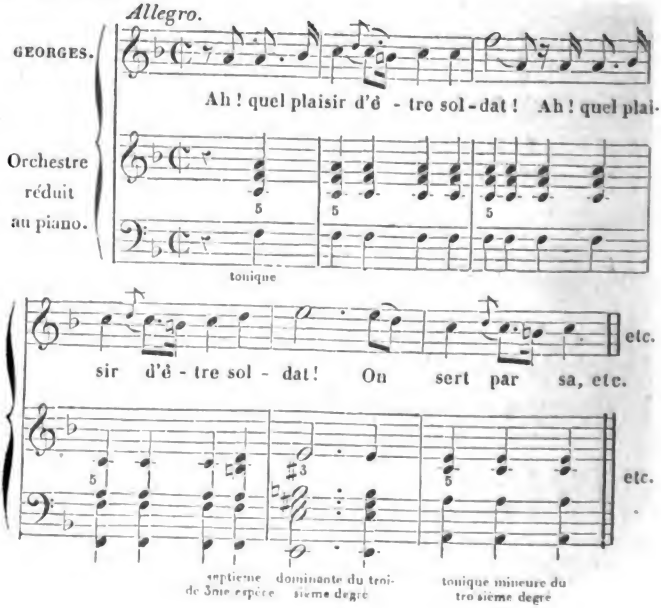


Digitized by Google



Boïeldieu, dans l'air : *Ah! quel plaisir d'être soldat!* a fait une véritable demi-cadence sur la dominante de la tonique mineure du troisième degré.

Exemple tiré de la *Dame Blanche* (introduction du premier acte) :



Digitized by Google

6. Comment formule-t-on la *cadence rompue?*

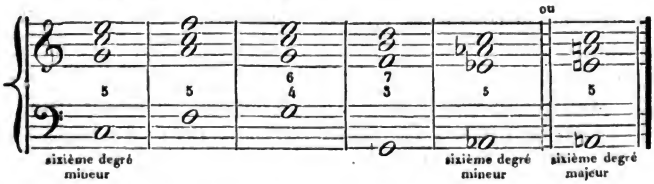
On formule cette cadence avec les trois sons générateurs posés à la basse.

[Mais, au lieu de résoudre la dominante sur la tonique principale, on la résout sur le sixième degré mineur ou majeur, portant accord parfait, ou sur l'accord de sixte augmentée, ou bien, enfin, sur la septième diminuée posée sur le quatrième degré haussé d'un demi-ton.

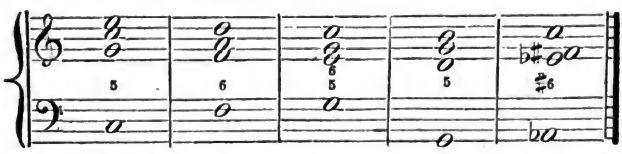
Le but de cette cadence étant de rompre le sens harmonique afin de rendre plus piquant le retour de la tonique principale, c'est au goût du compositeur à choisir l'accord le plus convenable et le plus à effet pour formuler la cadence rompue.

Voici, en exemples, les trois cadences rompues dont nous venons de donner la formule au lecteur dans le paragraphe précédent.

Exemple de la cadence rompue sur le sixième degré mineur ou majeur de la tonique :



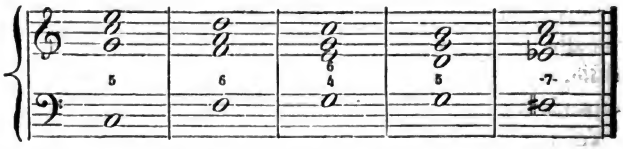
Exemple de la cadence rompue sur le sixième degré portant accord de sixte augmentée :



Le repos sur la sixte augmentée rompt encore davantage le

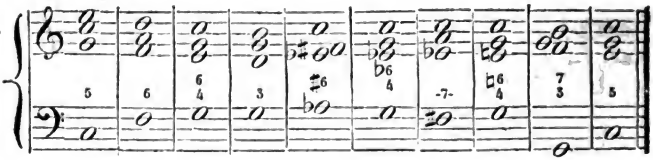
sens, parce qu'il n'en détermine pas un nouveau, tandis que, dans le premier exemple, le ton d'*ut* majeur est remplacé par celui de *la* bémol majeur. Il faut donc, dans le cas de ce second exemple, que le compositeur résolve la sixte augmentée, soit diatoniquement ou enharmoniquement, afin d'établir un nouveau sens harmonique.

Exemple de la cadence rompue sur le quatrième degré, haussé d'un demi-ton, et portant l'accord de septième diminuée :



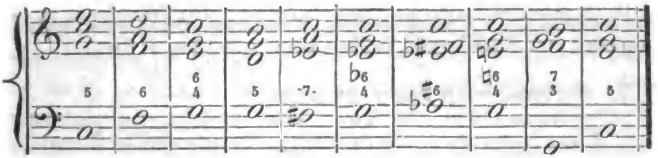
Cette cadence rompue, ne présentant pas un sens harmonique nouveau, a besoin d'être résolue diatoniquement ou enharmoniquement par le compositeur. Souvent, on amalgame, dans la même formule de cadence rompue, les exemples deuxième et troisième, en procédant ainsi :

Cadence rompue produite par l'accord de sixte augmentée et celui de septième diminuée, qui, entendue avant et après la sixte et quarte de la tonique mineure (le second renversement), se résout, enfin, sur la tonique majeure pour conclure le sens harmonique.

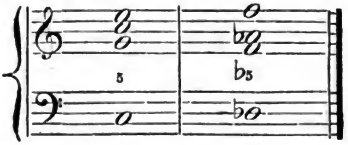


On peut faire la cadence rompue aussi bien en attaquant la septième diminuée que la sixte augmentée. Exemple :

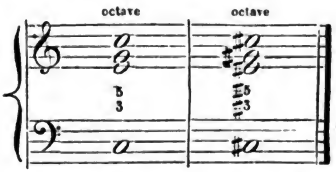
Digitized by Google



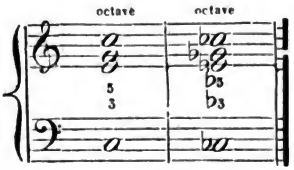
La cadence rompue peut se faire aussi en attaquant l'accord parfait du second degré de la tonique à la distance d'une seconde mineure. Exemple :



Plusieurs auteurs se permettent, sans difficulté, les deux qnintes et les deux octaves de suite, surtout quand la cadence rompue se fait entendre enharmoniquement à la distance d'un demi-ton majeur supérieur, par exemple d'*ut* naturel majeur en *ut* dièse majeur. Exemple :



Ils prennent la même licence quand la cadence rompue se fait enharmoniquement à la distance d'un demi-ton mineur inférieur, par exemple, d'*ut* naturel majeur en *ut* bémol majeur. Exemple :



Digitized by Google

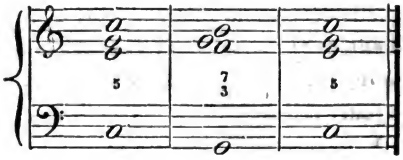
Ils n'agissent ainsi que pour décider plus franchement le nouveau ton dans lequel ils font une transition si forte.]

7. Qu'est-ce qu'une *transition?*

C'est une espèce de cadence rompue qui se formule sans avoir besoin d'employer les trois sons générateurs ensemble, un seul suffisant à cet effet.

[C'est toujours la tonique ou la dominante qu'on choisit de préférence, parce que ces deux sons générateurs ont une marche déterminée et forment cadence parfaite, même sans le secours de la sous-dominante.

Exemple d'une cadence parfaite formulée sans l'emploi de la sous-dominante :]



8. Y a-t-il plusieurs espèces de transitions?

Oui; la transition *simple* et la transition *composée*.

[La transition *simple* est celle qui s'obtient en passant du majeur au mineur, *et vice versâ*, par le moyen de l'altération de la tierce ou de la sixte supérieure du ton majeur ou mineur.

Voici un exemple de la transition du *mineur* au *majeur*, tiré de la seconde messe solennelle de M. Lesueur, dans lequel le lecteur remarquera que la tierce et la sixte de la tonique majeure principale ont été rendues mineures accidentellement. Cette transition est admirable et produit un effet très sonore.

Digitized by Google

Gloria de la *seconde messe* de M. Lesueur (vers la fin du morceau).

Adagio. *Sotto voce.*

SOPRANO. A - do - ra - mus, be - ne - di - ci-

TÉNOR.

BASSE.

Allegro *f*

mus, A - do - ra - mus te in glo-

in

ri - a, in glo - - ri - a, etc. etc.

etc.

f

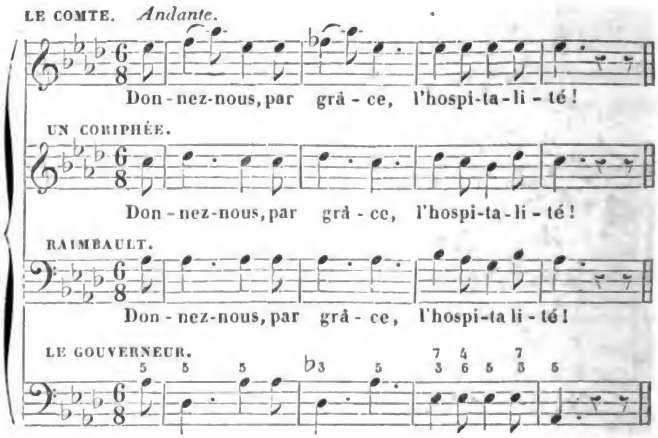
glo - - ri - a, in glo - - ri- etc.

Le lecteur remarquera que la transition du majeur à son

Digitized by Google

mineur synonyme est moins brillante que celle contraire dont nous venons de lui offrir l'exemple.

La transition suivante du *majeur* au *mineur*, par l'altération de la sixte supérieure, produit un effet délicieux dans la prière suivante : *Noble Châtelaine*, du *Comte Ory*, de M. Rossini (acte second n° 6) :

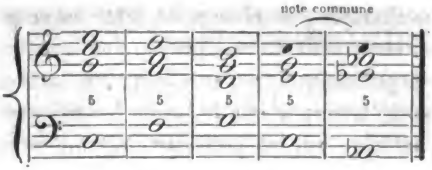


Quand la transition simple est employée à propos, elle produit un effet étonnant sur les auditeurs (lisez le final de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, l'*andante* de la symphonie en *la* du même compositeur, ou le chœur du peuple égyptien dans l'opéra de *Moïse*, après que le législateur des Hébreux a dissipé les ténèbres.)

La transition *composée* est celle qui se fait en passant dans un ton étranger au ton principal, mais en conservant au moins une note commune aux deux tons.

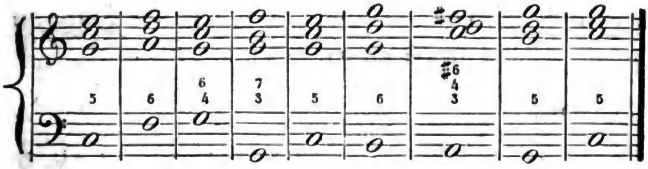
Exemple d'une transition en *la* bémol, dans un passage en *ut*, au moyen de la note commune :

Digitized by Google

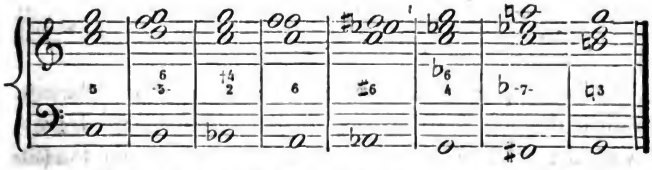


Voici trois exemples dans lesquels les trois espèces de modulations et les trois espèces de cadences sont employées simultanément.

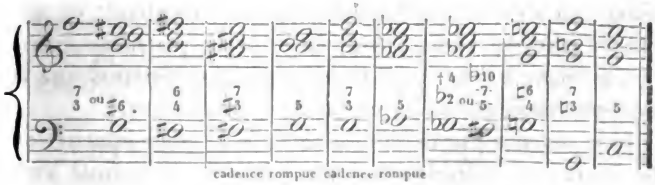
Exemple de la modulation diatonique avec la cadence parfaite :



Exemple de la modulation chromatique avec la cadence imparfaite :



Exemple de la modulation enharmonique avec la cadence rompue enharmonique :



La septième supérieure de la basse, à la première mesure

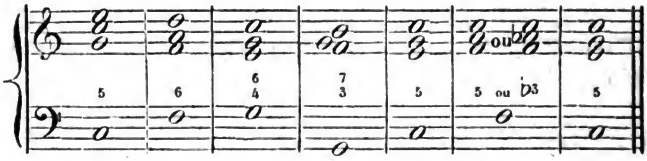
Digitized by Google

du troisième exemple, se change en sixte augmentée, et le troisième renversement de la septième dominante, placé à la basse, à la septième mesure, se change en sixte augmentée *renversée* pour terminer sur le second renversement de la tonique principale, qui est précédée, pour conclure, d'une cadence parfaite.]

9. Comment formule-t-on la cadence *plagale?*

On la formule en faisant entendre la tonique, précédée de la cadence parfaite ordinaire, et suivie de l'accord de la sous-dominante (avec tierce majeure ou mineure) que l'on résout sur la tonique.

[Exemple :

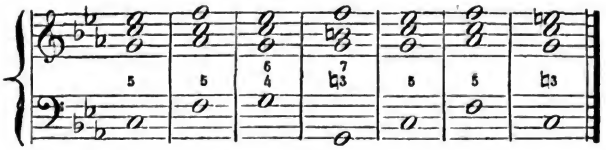


[La cadence plagale est la plus ancienne des cadences. Avant la découverte de la note sensible (du septième degré), l'avant-dernier accord n'était pas, comme dans la tonalité moderne, celui de la dominante du ton principal, mais celui de la sous-dominante ; et, dans certains tons qu'on appelle *plagaux*, en style de chant d'église ou de plain-chant, on fait encore précéder l'accord final de celui du quatrième degré.

C'est donc à l'imitation du chant d'église primitif que la musique religieuse moderne emploie cette cadence.

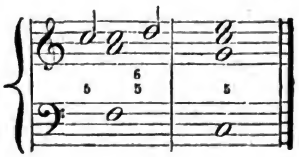
Si la cadence plagale se formule dans le mode mineur, on la résout plus ordinairement sur la tonique principale avec tierce majeure.

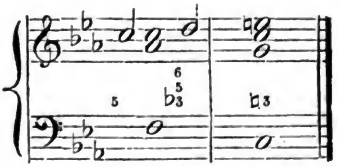
Digitized by Google



Cette tierce majeure finale s'appelle *tierce picarde*, parce que ce fut, dit-on, un maître de chapelle de Picardie qui la mit le premier en vogue dans cette province de France.

L'effet de cette cadence est très solennel. Quand on emploie, sur le second temps de la mesure, le premier renversement de la septième de seconde ou de troisième espèce, la cadence plagale produit un effet encore plus profond. Exemple :

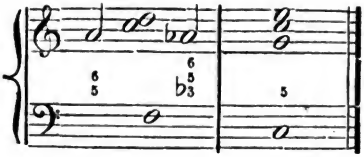




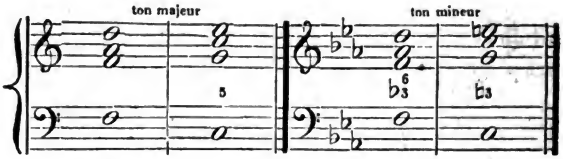
Remarquez que c'est par exception que le premier renversement des septièmes de seconde et de troisième espèce se résout sur la tonique au lieu d'aller d'abord sur la dominante du ton.

On peut aussi employer simultanément, dans le ton majeur, la septième de seconde et de troisième espèce ; la cadence plagale, ainsi traitée, produit un effet très doux. Exemple :

Digitized by Google



En posant l'accord de sixte majeure sur la sous-dominante, au lieu de celui du premier renversement de la septième de seconde ou de troisième espèce, on donne à la cadence plagale une douce expression de naïveté.



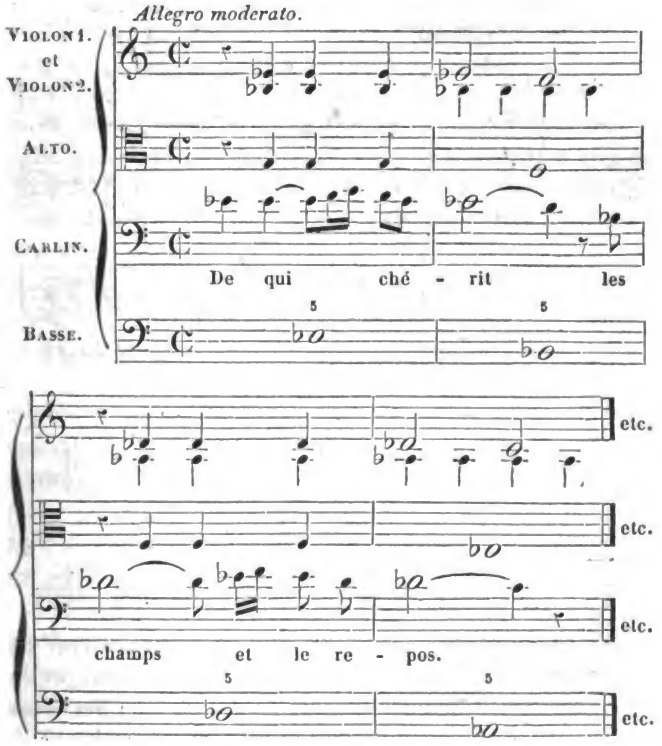
La musique dramatique, qui s'empare de jour en jour de tous les moyens d'effet du genre religieux (genre sublime qu'on a le tort impardonnable d'abandonner dans notre pays), emploie souvent la cadence plagale. M. Meyerbeer en a fait usage, avec un grand succès, dans l'acte des *Nones* de son *Robert-le-Diable* (voir la partition).

On imite la cadence plagale, dans le courant d'un morceau, en faisant une succession d'accords parfaits majeurs, qui se résolvent l'un sur l'autre en montant par tierces mineures et en descendant par quartes justes.

Méhul, dans son charmant opéra d'*Une Folie*, qui n'a que le seul tort (comme mérite d'expression) d'être moins gai que son titre, a employé une semblable succession d'accords parfaits, qui, par leur gravité, donnent un parfum délicieux de mélancolie à la phrase musicale.

Digitized by Google

Méhul, *Une Folie*, acte Ier, scène 7e, à la 71e mesure de l'*allegro* du grand air de *Carlin*.



M. Le Sueur, dans le *Kirie* de sa première et magnifique messe solennelle, a employé une succession d'accords parfaits à peu près semblable à la précédente ; seulement, les deux premiers accords sont majeurs tandis que les deux seconds sont mineurs, ce qui jette une variété triste qui augmente encore l'effet de ces espèces de cadences plagales ; enfin, les accords parfaits descendent par quintes et montent par quartes, tandis

Digitized by Google

que, dans l'exemple de Méhul, on a vu qu'ils montaient par tierces mineures.

M. Le Sueur, *première messe solennelle*, début du *Kirie*.

Moderato.

SOPRANO 1. Ki - ri - e E - le - y - son, E-

SOPRANO 2. Ky - ri - e E - le - y - son, E-

TÉNOR.

le - - y - son, E - le - y - son. etc.

le - - y - son, E - le - y - son. etc.

etc.

Nous ne terminerons pas ce chapitre sans faire observer au lecteur que c'est par l'audition et la lecture des ouvrages de l'art pratique qu'il parviendra promptement à fixer ses idées sur le grand art de la modulation. Un traité spécial sur cette importante matière serait encore bien incomplet pour l'artiste qui devine l'art avant de l'étudier, tandis qu'il serait trop long pour celui que la nature n'a pas créé harmoniste.

Cependant, sans prétendre donner le génie musical, une méthode rationnelle et bien distribuée peut, par la lucide explication des procédés de l'art, aider celui qui veut apprendre sans se donner beaucoup de peine pour y parvenir, en l'ini-

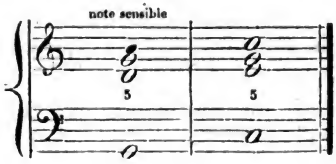
Digitized by Google

tiant sûrement aux découvertes que le génie a faites dans ses moments d'inspiration divine.

Mais ce serait une grave erreur de croire que le caprice a seul présidé à la création des règles éternelles de l'harmonie. Il y a une cause, cause cachée pour les hommes vulgaires et mathématique pour les hommes savants, qui apprend à ceux-ci le *pourquoi*, si fatal au moment de l'inspiration, mais si utile pour régler ses mouvements désordonnés. Pour ne citer qu'un exemple de cette cause cachée qui guide la filiation des accords dans un ton arbitrairement choisi, nous ferons observer au lecteur que, malgré qu'un ton majeur ait quatre tons mineurs et deux tons majeurs relatifs, il n'y a que trois de ces tons, dont deux mineurs et le dernier majeur, dans lesquels on puisse faire un long repos, tandis que les autres tons relatifs ne sont que des degrés pour arriver aux deux tons en question. La même cause régit les tons relatifs mineurs ou majeurs d'un ton mineur principal; seulement la cause est contraire, c'est-à-dire que des quatre tons majeurs et des deux tons mineurs qui lui sont relatifs, il n'y a que deux tons majeurs et un seul mineur dans lesquels on puisse faire un long repos.

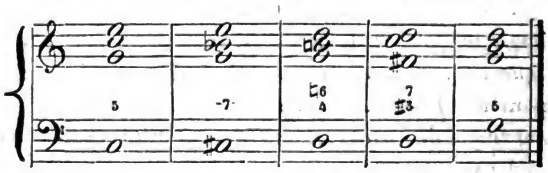
Le pourquoi de tout ceci est expliqué par la raison de l'unité tonale dont nous avons parlé page 539.

Ainsi, nous trouvons que, dans le ton majeur, la modulation la plus facile et la plus naturelle est celle qu'on fait sur la dominante du ton principal, parce que cette nouvelle tonique tient le milieu entre l'octave, et se résout, avec plus d'effet, sur la tonique primitive dont sa tierce est la note sensible ou le septième degré. Exemple :



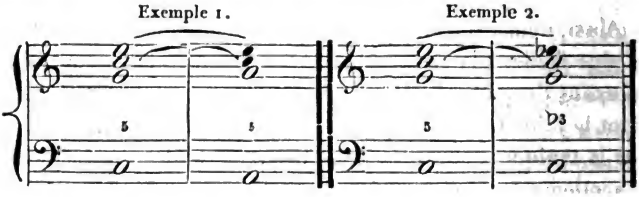
Digitized by Google

Mais une pareille modulation ne peut être bien établie que lorsqu'on a eu le soin de faire oublier la tonique principale en modulant passagèrement sur la dominante du ton nouveau dans lequel on veut faire un long repos. Exemple d'*ut* en *sol* :



Nous présentons ici, en abrégé, ce qui ne s'exécute qu'avec de plus longs développements dans une pièce de musique.

Quant à la modulation dans les deux tons mineurs à choisir de préférence, lorsqu'on écrit un morceau dans un ton majeur, nous remarquerons que le mineur relatif (qui a sa tonique sur le sixième degré) et le mineur synonyme (qu'on obtient en abaissant d'un demi-ton la tierce de la tonique principale) sont les deux tons mineurs que l'on doit préférer, parce que le premier conserve deux notes communes avec la tonique principale (exemple 1), et que le second n'a que sa tierce qui le distingue de cette même tonique, car il a les mêmes notes pour fondamentale et pour dominante (exemple 2).

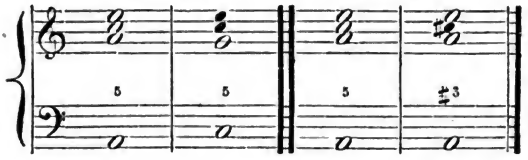


Quant aux tons relatifs d'un ton mineur principal (ou arbitrairement choisi), nous allons prouver, en prenant, par exemple, le ton de *la* naturel mineur pour sujet de notre démonstration, que le ton d'*ut* naturel majeur (dont le ton de

Digitized by Google

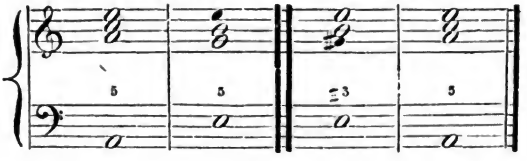
la mineur est le relatif naturel) doit être choisi de préférence pour y faire un long repos, parce que deux sons essentiels du ton de *la* sont conservés quand on y module (exemple 1). Il en sera de même si l'on fait un repos sur le ton de *la* majeur, la différence n'existant que par la tierce qu'on hausse d'un demi-ton au moyen du dièse (exemple 2).

Exemple 1. Exemple 2.



Parmi les deux tons mineurs relatifs de celui de *la* mineur, le ton de *mi* mineur sera celui dans lequel on fera un plus long repos, parce que ce mode conserve un son de la tonique principale (la quinte), et que ce son devient la fondamentale (exemple 1). De plus, il est extrêmement facile, après avoir pratiqué cette modulation en *mi* mineur, de revenir dans le ton principal au moyen du dièse, qui hausse la tierce d'un demi-ton, et qui rend alors majeur l'accord de *mi* (dominante naturelle du ton de *la* mineur en question (exemple 2).

Exemple 1. Exemple 2.



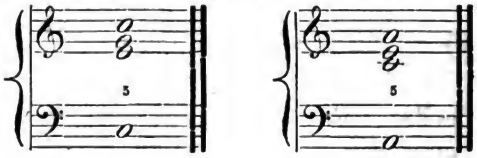
Nous offrons, pour terminer ce chapitre, un tableau général de tous les accords *non renversés* du système, avec leurs résolutions naturelles et toutes celles qu'on peut leur donner par exception. Ce tableau, en donnant au lecteur plusieurs

Digitized by Google

moyens d'effets nouveaux, quant à l'emploi des accords pour moduler, lui servira de *memento* harmonique, en remettant sans cesse sous ses yeux la série des treize accords dont nous l'avons entretenu longuement dans le premier chapitre de cette méthode.

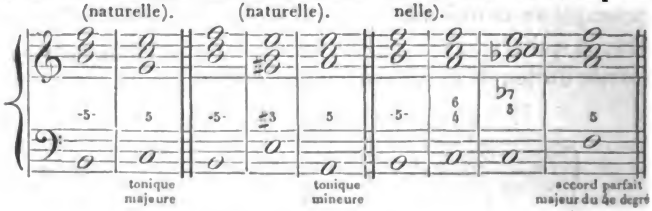
Les accords parfaits majeur et mineur, n'ayant pas de résolutions fixées, ne sont reproduits ici que pour compléter la série des treize accords dont ils sont les deux premiers.

N° 1.— Accord parfait majeur. N° 1 *bis*.— Accord parfait mineur.

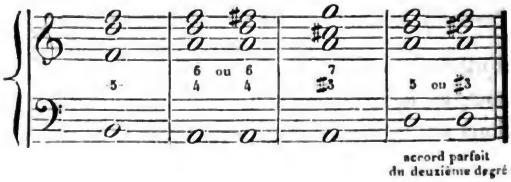


L'accord de quinte diminuée a quatre résolutions, dont deux exceptionnelles. Exemple :

N° 2.— 1re résolution (naturelle). Seconde résolution (naturelle). Troisième résolution (exceptionnelle).



Quatrième résolution (exceptionnelle).



Digitized by Google

L'accord de quinte augmentée a sept résolutions, dont six exceptionnelles. Exemple :

N° 3. — Première résolution (naturelle). Seconde résolution (exceptionnelle). Troisième résolution (exceptionnelle).

préparation effet résolution (1)

tonique majeure — accord parfait mineur du troisième degré — 1er renversement du précédent accord mineur du 3e degré

Quatrième résolution (exceptionnelle). Cinquième résolution (exceptionnelle).

tonique mineure relative, ou accord parfait mineur du sixième degré — accord parfait du 7e degré

Sixième résolution (exceptionnelle). Septième résolution (exceptionnelle).

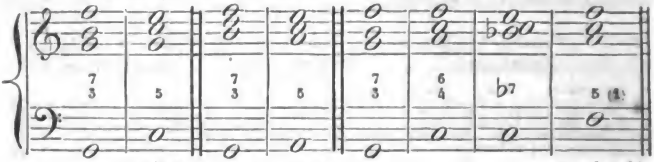
accord parfait majeur du 4e degré — accord parfait du 2e degré

La septième dominante a sept résolutions, dont six exceptionnelles. Exemple :

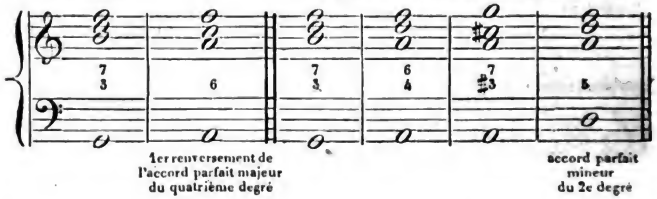
(1) Nous ne préparerons jamais les accords qui ont besoin de l'être, qu'avant leur première résolution naturelle ; il est bien entendu que ces accords doivent être préparés par l'harmoniste, quand il les emploie dans la pratique, n'importe quelle résolution régulière ou exceptionnelle il veuille leur donner.

Digitized by Google

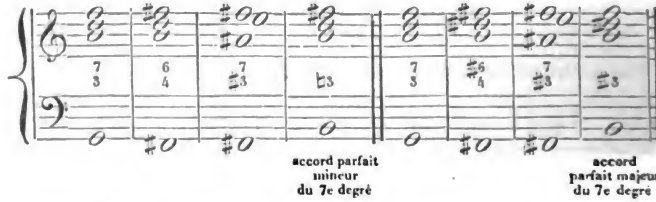
N° 4.— 1re résolution (naturelle). Seconde résolution (exceptionnelle). Troisième résolution (exceptionnelle).



Quatrième résolution (exceptionnelle). Cinquième résolution (exceptionnelle).



Sixième résolution (exceptionnelle) enharmonique. Septième résolution (exceptionnelle) enharmonique.

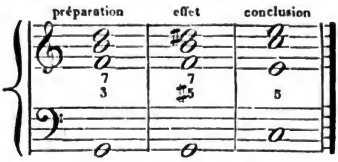


Quant à la septième dominante avec quinte augmentée, cet accord a les mêmes résolutions que celui de quinte augmentée; seulement, le lecteur n'oubliera pas qu'il faut toujours tenir la quinte altérée à une distance de sixte augmentée de la septième mineure, afin d'éviter l'intervalle discordant de tierce diminuée.

(1) Si la septième dominante s'emploie dans le ton mineur, par exemple, les troisième et quatrième résolutions exceptionnelles devront se faire sur l'accord mineur du quatrième degré.

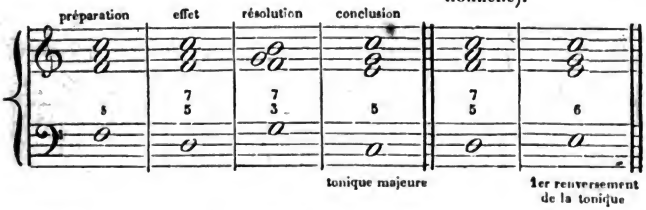
Digitized by Google

N° 5. — Résolution naturelle de la septième avec quinte augmentée.

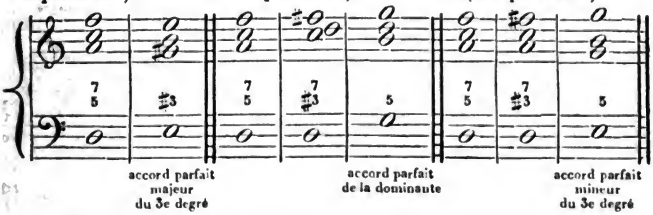


La septième de seconde espèce a sept résolutions, dont six exceptionnelles. Exemple :

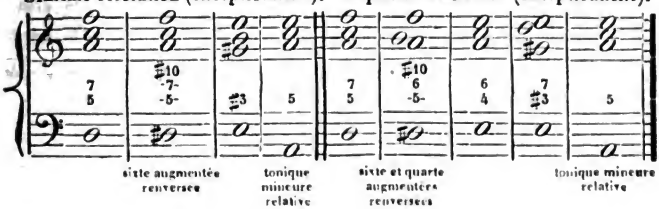
N° 6. — Première résolution (naturelle). Deuxième résolution (exceptionnelle).



Troisième résolution (exceptionnelle). Quatrième résolution (exceptionnelle). Cinquième résolution (exceptionnelle).

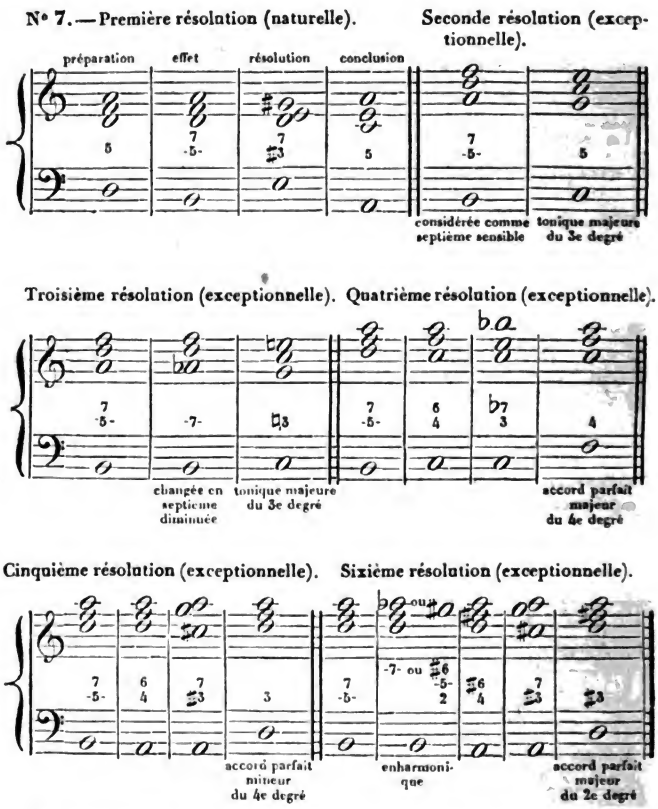


Sixième résolution (exceptionnelle). Septième résolution (exceptionnelle).



Digitized by Google

La septième de troisième espèce a six résolutions, dont cinq exceptionnelles. Exemple :



La septième de quatrième espèce a quatre résolutions, dont trois exceptionnelles. Exemple :

Digitized by Google

N° 8. — Première résolution (naturelle). Seconde résolution (exceptionnelle).

préparation effet 1re résolut. 2e résolut. conclusion

tonique mineure relative

1er renversement de l'accord parfait du 4e degré

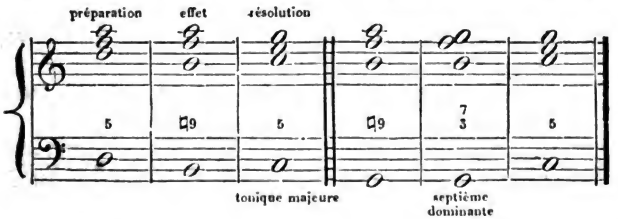
Troisième résolution (exceptionnelle). Quatrième résolution (exceptionnelle).

septième degré altéré d'un demi-ton et portant accord parfait majeur

accord parfait majeur du 3e degré

La neuvième majeure a deux résolutions naturelles. Exemple :

N° 9. — Première résolution naturelle. Seconde résolution naturelle.

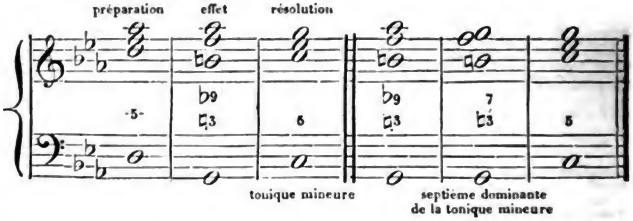


Quand on supprime le son fondamental de la neuvième majeure, on obtient la septième de sensible qui a la même résolution que l'accord de septième de seconde (voyez le n° 7 de ce tableau).

Digitized by Google

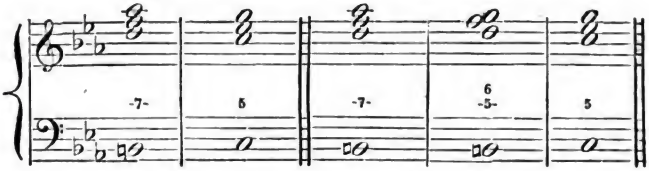
La neuvième mineure a deux résolutions naturelles. Exemple :

N° 10. — Première résolution naturelle. Seconde résolution naturelle.

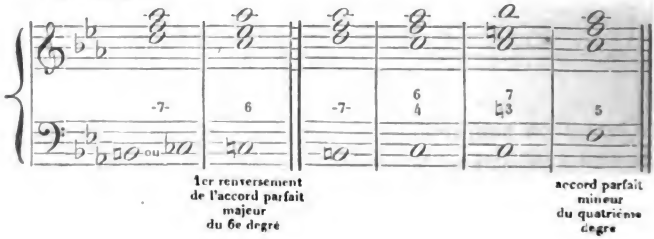


En supprimant le son fondamental de la neuvième mineure, on obtient l'accord de septième diminuée ; cet accord a huit résolutions, dont deux naturelles et six exceptionnelles. Exemple :

N° 11. — Première résolution (naturelle). Seconde résolution (exceptionnelle).



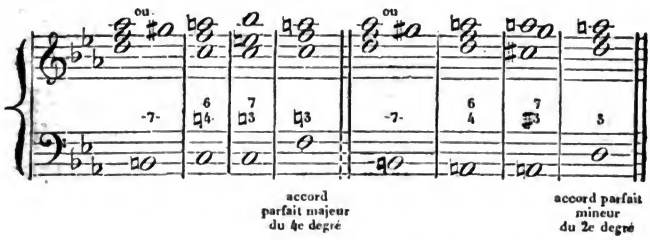
Troisième résolution (exceptionnelle) enharmonique. Quatrième résolution (exceptionnelle).



Digitized by Google

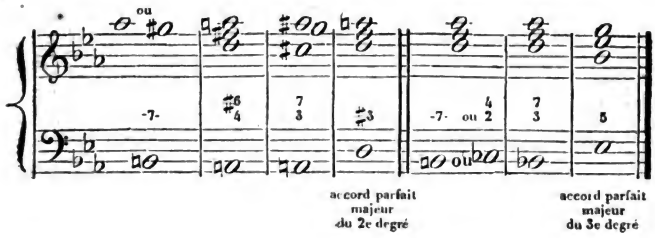
Cinquième résolution (exceptionnelle) enharmonique.

Sixième résolution (exceptionnelle) enharmonique.



Septième résolution (exceptionnelle) enharmonique.

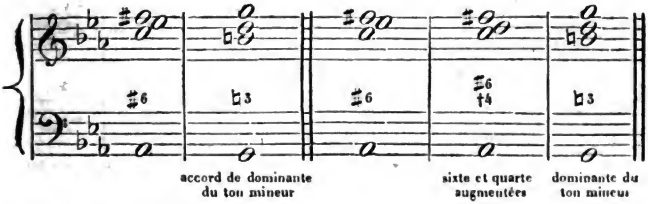
Huitième résolution (exceptionnelle) enharmonique.



L'accord de sixte augmentée a six résolutions, dont quatre exceptionnelles. Exemple :

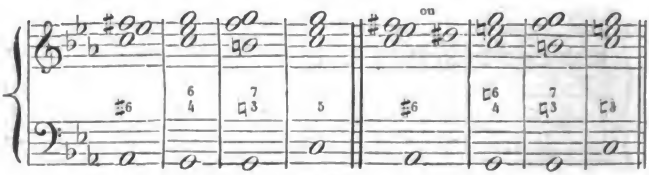
N° 12. — Première résolution (naturelle).

Seconde résolution (naturelle).

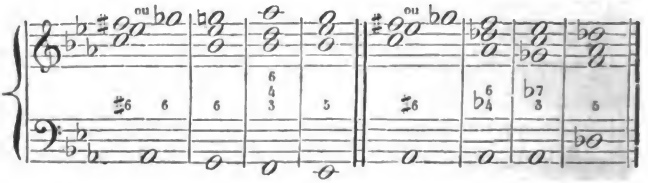


Digitized by Google

Troisième résolution (exceptionnelle). Quatrième résolution (exceptionnelle) enharmonique.

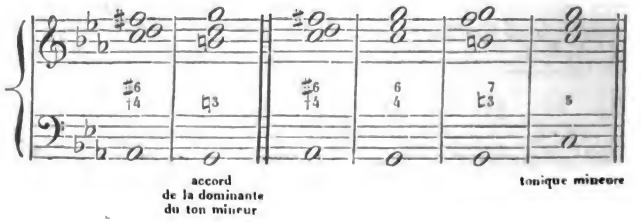


Cinquième résolution (exceptionnelle) enharmonique. Sixième résolution (exceptionnelle) enharmonique.



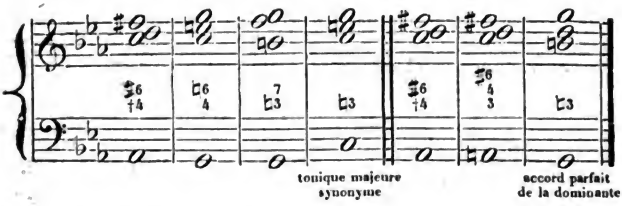
L'accord de sixte et quarte augmentées a quatre résolutions, dont trois exceptionnelles. Exemple :

N° 13. — Première résolution (naturelle). Seconde résolution (exceptionnelle).



Digitized by Google

Troisième résolution (exceptionnelle). Quatrième résolution (exceptionnelle).



Nous n'avons pu donner que les matériaux de toutes les résolutions naturelles ou exceptionnelles des accords du système moderne ; c'est au bon goût du lecteur à les mettre en œuvre dans les productions qu'il pourra écrire par la suite.

L'effet d'une modulation n'est vraiment senti que par l'art avec lequel l'harmoniste a su la préparer. La plus belle transition perd toute sa saveur si elle est brusquement présentée ; de même que dans l'art oratoire, l'homme éloquent doit, par d'ingénieuses réticences, exciter l'intérêt de ses auditeurs, de même, dans le discours musical, le compositeur doit savoir émouvoir ceux qui l'écoutent.

Ce n'est qu'en ménageant les moyens d'effets qu'on peut produire de ces mouvements harmoniques qui excitent l'enthousiasme d'un public en délire, et le grand art de la modulation consiste dans celui des contrastes. Enfin, l'artiste, vraiment digne de ce beau nom, qu'il soit peintre, orateur ou musicien, sait, à l'exemple des grands maîtres, placer à propos ces points lumineux qui éclairent les ombres mystérieuses d'une page de Rembrandt, de Bossuet ou de Beethoven !

Digitized by Google

CHAPITRE III.

Notes accidentelles ou artifices mélodiques.

SECTION Ire.

L'harmonie renfermant en elle-même les éléments qui composent la mélodie (1). —Nomenclature des différentes notes accidentelles. —Temps fort et temps faible de la mesure.

La mélodie est composée de notes *essentielles* ou *réelles*, qui déterminent, par leur position, quels sont les accords qui doivent les accompagner, et de notes *accidentelles* ou *artificielles*, qui ne servent qu'à lier le dessin mélodique, mais qui ne font partie d'aucun accord, parce qu'elles *passent* entre les notes réelles de la mélodie; et de là vient le nom de *notes de passage* qu'on leur donne communément.

D'après l'examen réfléchi de toute espèce de mélodie accompagnée par l'harmonie, on verra que cette mélodie participe des accords qui l'accompagnent, et que, par des notes réelles, elle préexiste d'une manière informe dans cette même harmonie; car, de même que l'or existe dans le minerai grossier de la mine souterraine, de même la mélodie existe dans l'harmonie; mais il n'y a que le génie qui sache l'en extraire en lui donnant une forme légère ou sévère, touchante ou passionnée, suivant le sentiment qu'il veut peindre.

Mais, objectera le lecteur : « Est-ce donc d'une série d'accords que le compositeur extrait sa mélodie? » Malheur au compositeur, répondrons-nous, dont le génie impuissant a besoin de l'excitation harmonique pour enfanter la mélodie.

---

(1) Dans le chapitre IV de cette méthode, nous développerons les rapports qui existent entre la mélodie et l'harmonie, à la section qui traite de *l'art d'écrire la basse sous une mélodie quelconque.*

Digitized by Google

Mais, si le musicien d'imagination sait créer des chants sublimes sans autre secours que celui de l'inspiration, il ne s'en suit pas que la mélodie n'ait aucune des notes qui la constituent dans l'harmonie qui l'accompagne. Ceci est tellement vrai qu'il est inutile d'analyser au lecteur un *air connu* pour lui prouver ce que nous avançons ; d'ailleurs, comme il n'est pas encore initié à la connaissance des notes *accidentelles*, cette expérience serait incomplète pour lui.

La mélodie, étant une succession de sons procédant par intervalles conjoints ou disjoints, suivant la forme qu'on lui donne, est toujours soumise aux lois de la modulation ; or, qu'est-ce que moduler, sinon l'art d'enchaîner les accords des différents modes, en leur donnant une *unité de sonorité respective*, comme l'art de phraser un dessin mélodique produit l'*unité* mélodique par excellence ?

Mais, ajoutera-t-on, les hommes ont dû chanter de la simple mélodie avant d'avoir une idée de l'existence de l'harmonie ?

Sans aucun doute on a dû chanter *mélodiquement* avant de le faire *harmoniquement*, de même qu'avant de soupçonner les règles du discours, les hommes ont observé, à leur insu, une syntaxe quelconque. Mais suit-il de là que la grammaire n'existait pas parce qu'ils ignoraient les règles qui fixèrent plus tard la langue parlée.

La mélodie a toujours suivi les progrès de la langue parlée de chaque peuple du globe. Si nous l'examinons chez les peuplades sauvages, nous la trouvons dépourvue de tout charme et de toute expression. Son étendue bornée, ses inflexions incohérentes, sa forme bizarre, ne présentent, enfin, à l'esprit de l'observateur qu'une série étrange de sons. Mais si nous examinons la mélodie des peuples civilisés de la vieille Europe, elle nous apparaît chantante, expressive, nombreuse et pleine d'élégance dans sa forme.

Digitized by Google

La mélodie a donc eu nécessairement le sort du langage humain, elle a passé de l'état sauvage à l'état civilisé; mais n'ayant pas besoin, comme la langue parlée, de s'adresser d'abord à l'entendement pour toucher le cœur, elle a bientôt dépassé, en puissance d'expression, la langue locale et conventionnelle, et est devenue, enfin, la langue universelle des peuples civilisés.

Cependant, la mélodie, cette voix céleste, cette manne tombée d'en haut pour rassasier les ames aimantes, la mélodie, disons-nous, à un caractère différent dans chaque pays sauvage ou policé.

Chez les naturels du Canada, elle est barbare comme le langage inculte qu'on y parle; chez l'habitant de l'Atlas, elle est étrange et ne se distingue que par un vain bruit étourdissant. Ce n'est, enfin, que dans les contrées méridionales de l'Europe que la mélodie a une forme gracieuse et des élans sublimes; car la langue euphonique des habitants de ces pays est presque déjà une mélodie, tant les mots qui la composent ont d'accent et d'expression quand on les prononce.

L'Italie, dont la langue est si riche et si sonore, est le pays de l'Europe où la mélodie a le plus d'exaltation. L'Allemagne, dont l'idiôme est si rude, possède une mélodie moins gracieuse mais plus profonde; et la France, qui, par sa position géographique, jouit d'un climat tempéré, a une mélodie qui participe des mélodies italienne et allemande.

A l'époque de la renaissance, la mélodie était inconnue aux compositeurs, du moins la mélodie expressive et passionnée comme elle l'est de nos jours. Ils priaient Dieu, à l'église, avec les mêmes accents qu'ils invoquaient l'Amour au théatre.

Disons pourtant que l'absence de passion dans l'expression mélodique convenait parfaitement à la sainteté des temples chrétiens.

Dans ce temps, l'harmonie seule remplaçait la mélodie.

Digitized by Google

Chaque note, placée à la partie la plus aiguë, était accompagnée de sa tonique majeure ou mineure; le premier renversement de l'accord parfait était seul toléré. Les dissonnances, dont l'effet est si pittoresque, étaient inconnues alors, et le retard des consonnances par les dissonnances était seul admis.

Le besoin d'exprimer d'une manière moins vague le sens poétique et religieux fit oser d'avantage sous le rapport mélodique et harmonique. Bientôt l'harmonie large mais froide de Palestrina parut insuffisante aux successeurs de cet artiste, prodigieux pour le temps où il vécut. Monteverde, en trouvant l'accord de septième dominante (comme cela a été déjà dit à la section du premier chapitre de ce traité), Monteverde détruisit pour toujours l'ancienne tonalité (1), en substituant celle qui régit encore, de nos jours, le système harmonique.

Alors, la mélodie, débarrassée des entraves que l'harmonie lui avait suscitées si longtemps, s'élança pleine d'audace, prit toutes les formes pour exprimer tous les sentiments qui peuvent agiter le cœur humain, et soumit enfin l'harmonie à la bizarrerie de ses caprices.

Les hommes de génie remarquèrent qu'en voulant accompagner chacune des notes de la mélodie, il en résultait un chaos harmonique insupportable; car la mélodie émancipée ne procédait plus, comme la psalmodie de la renaissance, par maximes et par rondes; elle était devenue nombreuse et légère. Afin donc de remédier au trop fréquent changement d'accords, ils osèrent placer, sur ces accords, des notes étrangères, mais se fondant avec celles qui entraient dans l'harmonie. C'est de cette époque que datent les progrès incessants de l'art musical, et il les doit à l'invention des *notes de passage.*]

---

(1) La note sensible était inconnue à cette époque; la modulation procédait alors de quarte en quarte en montant; et, par une bizarrerie inconcevable, le chant était souvent ce qui formait la basse de l'harmonie.

Digitized by Google

1. Combien y a-t-il de *notes accidentelles* ou d'*artifices mélodiques?*

Il y en a sept.

[Savoir:

1° La note de passage simple.
2° L'appoggiature.
3° L'anticipation.
4° La syncope.
5° La suspension.
6° La pédale.
7° L'unisson (considéré sous tous ses aspects).

Avant de donner la théorie-pratique des différents artifices mélodiques, nous devons instruire le lecteur de ce qui détermine leur emploi, en lui enseignant quel est le rôle important que jouent les temps forts et faibles de la mesure dans l'harmonie, n'importe à quelle mesure ils appartiennent.

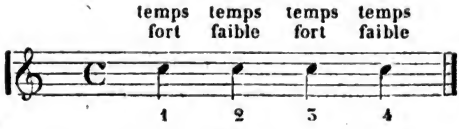
2. Qu'est-ce que le *temps fort* de la mesure, et en quoi diffère-t-il du *temps faible?*

Le temps fort est celui qui se frappe au commencement d'une mesure quelconque, soit simple ou composée; le temps faible, est celui qui vient immédiatement après le temps fort.

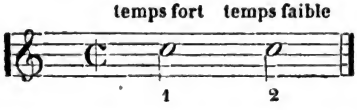
[Ainsi, dans la mesure à quatre temps, il y a deux temps forts, les premier et troisième, et deux temps faibles, les deuxième et quatrième (1).

(1) Tout ce qui est dit relativement à la position des temps forts et faibles des mesures

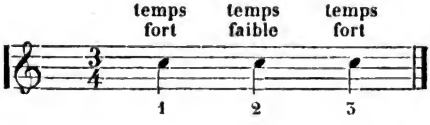
Digitized by Google



Dans la mesure à deux temps, il n'y a que deux temps inégaux : le premier est fort et le second est faible.



Dans la mesure à trois temps, le premier et le dernier temps sont forts, le second est faible.

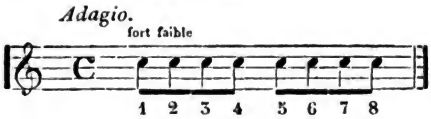


Cependant, le premier temps de la mesure est le temps fort par excellence, parce que c'est lui qui imprime à la mélodie un mouvement de rotation plus senti, et que c'est en général sur lui que le compositeur place la note fondamentale des accords. Remarquons que le mouvement d'un morceau de musique peut, tout en conservant les temps forts et faibles primitifs, donner au compositeur la faculté de les doubler ; ainsi, dans les mouvements lents, la mesure à quatre temps pourra se subdiviser en huit temps, représentés, par exemple, par huit croches; dans ce cas, chaque première croche sera le temps fort, et celle qui la suivra sera le temps faible.

---

simples sera applicable à chacune de leurs mesures relatives composées; c'est-à-dire que dans les mesures à douze-huit, neuf-huit, six-huit et trois-huit les temps forts et faibles sont placés de même que dans les mesures à quatre, à deux et à trois temps.

Digitized by Google



Pourtant, si le compositeur le veut, il pourra donner à chaque temps de la mesure d'un morceau *adagio* la valeur du temps fort, en y posant une harmonie nouvelle.

Il en sera de même à l'égard des autres mesures simples et composées.

Si, au contraire, le mouvement est rapide, les temps ne pourront plus être subdivisés, et, alors, il n'y aura dans la mesure que les temps forts et faibles simples; et même, dans la mesure à trois temps, le second temps fort disparaîtra.

C'est sur les temps forts, enfin, que se résolvent les dissonnances, et c'est sur les temps faibles qu'on les prépare. La théorie des notes accidentelles, qui va suivre, donnera au lecteur des instructions pratiques et très détaillées sur ce sujet.]

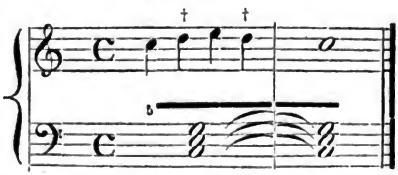
SECTION II.

Des notes de passage simples.

1. Quest-ce qu'une *note de passage simple?*

C'est une note qui *passe* entre deux notes faisant partie d'un accord ou même de deux accords différents.

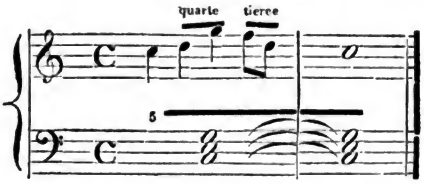
[Exemple de notes de passage :



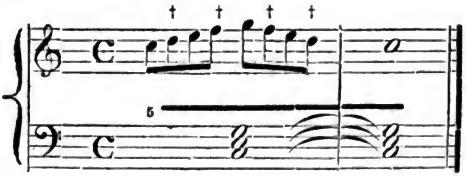
(Les croix placées sur les notes indiquent que ces dernières passent sur les bonnes notes de l'accord de la basse.)

Digitized by Google

Observons que la note de passage devient *réelle*, c'est-à-dire intégrante à l'harmonie, quand il y a plus qu'un intervalle de seconde entre elle et la note réelle. Exemple :



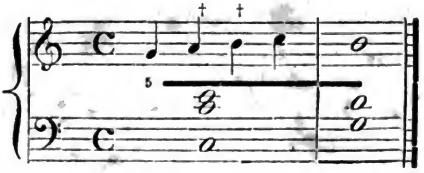
Même exemple corrigé au moyen des notes de passage intermédiaires :



2. Une note de passage peut-elle s'attaquer sur les temps forts de la mesure?

Non, surtout sur le premier temps fort.

[Mais, au moyen d'une succession diatonique, on peut faire de suite deux notes de passage, la première, par exemple, sur le premier temps faible, et la seconde sur le second temps fort. Remarquons que, dans ce cas, le premier temps fort sera affecté à la note réelle, et que, sur le dernier temps faible, la même espèce de note sera entendue. Exemple :



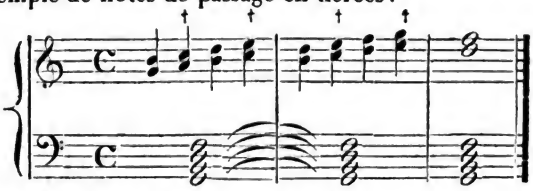
Digitized by Google

3. Peut-on faire de doubles notes de passage?

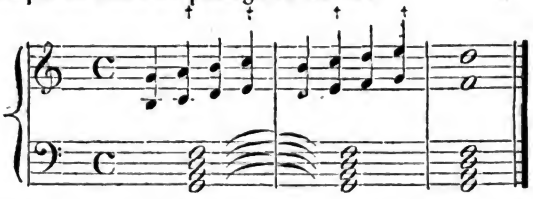
Oui.

[Mais, alors, il faut qu'elles procèdent par tierces ou par sixtes.

Exemple de notes de passage en tierces :

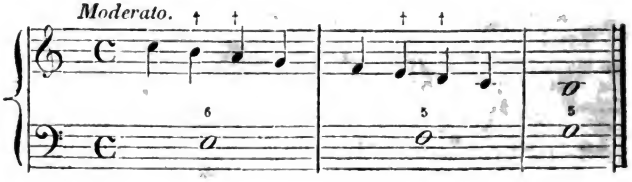


Exemple de notes de passage en sixtes :



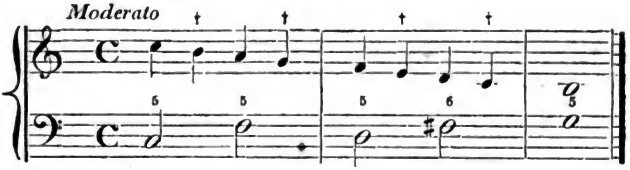
Remarquons que le compositeur a la faculté de changer d'harmonie sur chaque nouveau temps fort, quand le mouvement est modéré, et que même, comme nous l'avons déjà dit dans la section précédente, il peut mettre une harmonie nouvelle à chaque temps ou chaque demi-temps d'une mesure d'un mouvement *adagio*.

Exemple de notes de passages où l'harmonie ne change que de mesure en mesure :

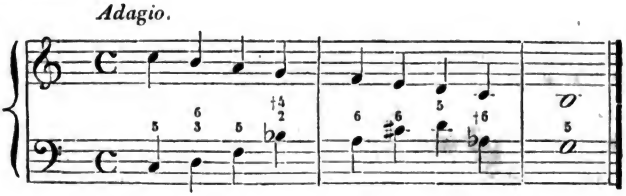


Digitized by Google

Exemple du même passage mélodique, l'harmonie changeant à chaque nouveau temps fort :



Exemple du même passage mélodique, l'harmonie changeant à chaque temps parce que le mouvement est ralenti du double :



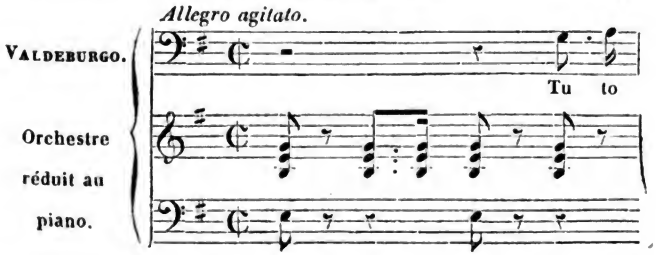
4. Peut-on faire des notes de passage à la basse?

Oui.

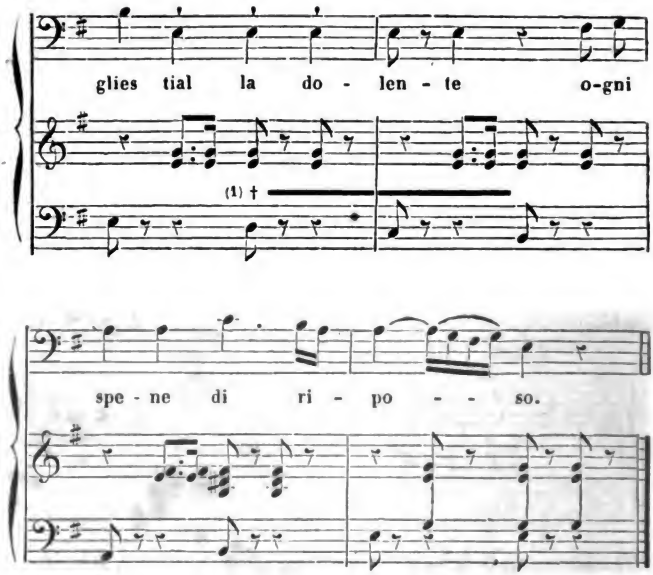
[Et même nous dirons, une fois pour toutes, que les différentes espèces de notes accidentelles peuvent être placées à chacune des quatre parties qui constituent l'harmonie.

Voici un exemple de notes de passage à la basse, tiré d'un duo de Bellini.

Straniera, n° 11, duo.



Digitized by Google



Il n'y a que le premier temps fort des deux premières mesures de cetexemple qui porte accord, à cause du mouvement *allegro* indiqué en tête de ce passage.

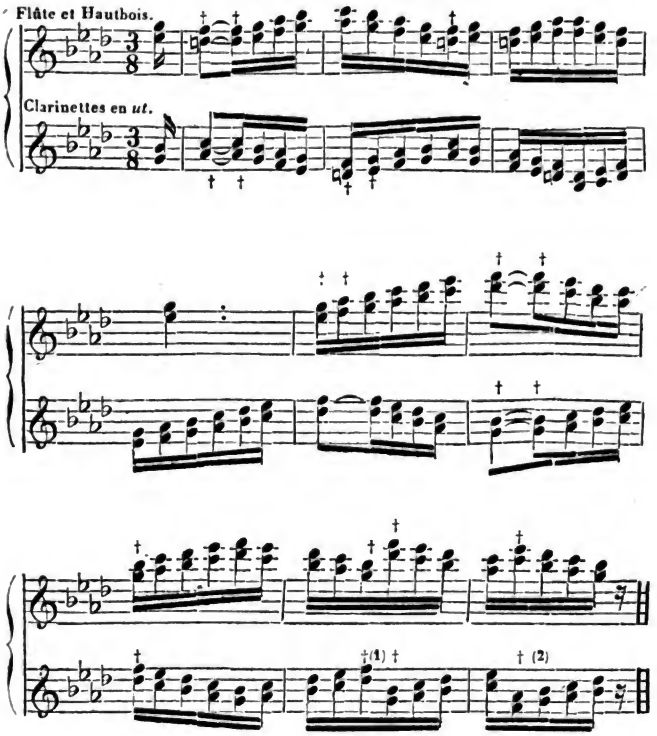
Le mouvement contraire permet de faire même des notes de passage triples et quadruples, lesquelles, à la simple lecture, pourraient paraître insupportables à l'audition. Voici deux exemples de cette faculté singulière du mouvement contraire.

Exemple des notes de passage quadruples, procédant par mouvement contraire, tiré de l'*adagio* de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven (à la 134e mesure):

---

(1) Nous avons déjà remarqué, page 526, qu'un pareil trait, prolongé sur une ou plusieurs notes, indique que ces notes *passent* dessous ou dessus l'accord sans participer à l'harmonie qui accompagne la mélodie supérieure.

Digitized by Google



Autre exemple, tiré d'un trio de *la Straniera*, de Bellini :

---

(1) Remarquez que l'auteur quitte la dissonnance passagère pour attaquer une septième de sensible.

(2) Ici, la dissonnance est *réelle ;* c'est un accord de septième de seconde espèce, qui se résout, par exception, sur la septième dominante du ton principal.

Digitized by Google

N° 8 de *la Straniera*. Terzettino.

Andante.

ALAÏDE.

Sa - re-mo u - ni al - la

ARTURO.

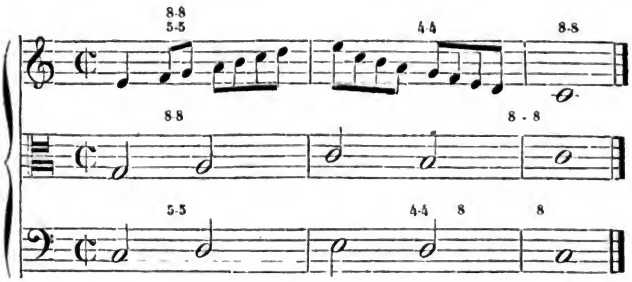
Si, si, les - tre-mio ad - dio

VALDEBURGO.

— ra ra sa re - mo u - ni

Remarquez que l'*ut* de la basse (au second temps de la seconde mesure) frappe contre le *si* du ténor; que le *si* du troisième temps frappe contre l'*ut* et le *ré* du ténor et du soprano, et qu'enfin le *ré* du ténor frappe contre l'*ut* du soprano (au quatrième temps de la même mesure. Le mouvement diatonique permet de semblables dissonnances, quelle que soit leur dureté apparente.

Il est absolument défendu de faire des quartes, des quintes et des octaves de suite entre les parties hautes, ou entre celles-ci et la basse, au moyen des notes de passage. Exemple :

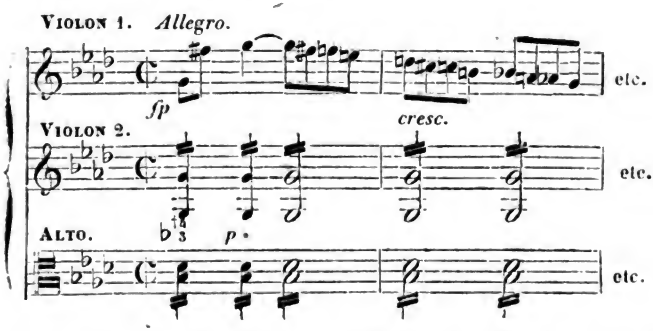


Le genre chromatique s'emploie avec succès dans les notes

Digitized by Google

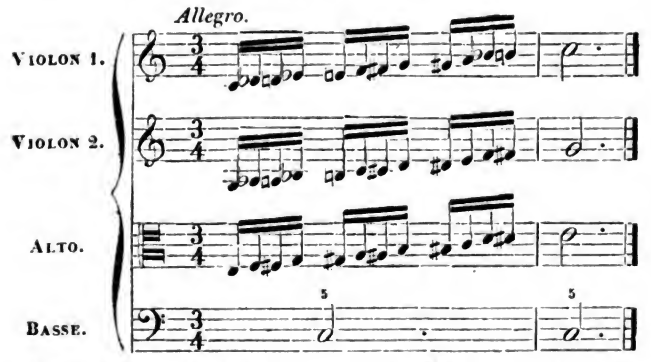
de passage, surtout quand le mouvement est vif; il suffit que la première note d'un trait chromatique fasse partie de l'accord placé à la basse, et que l'avant-dernière note amène sur une reprise formant accord avec la note fondamentale de la basse.

Exemple tiré de l'*Orage* de la *Symphonie pastorale* de Beethoven (à la 95e mesure):



On pourrait même faire un passage chromatique de notes doubles ou triples, c'est-à-dire en tierces ou en sixtes.

Exemple d'une gamme chromatique triple:



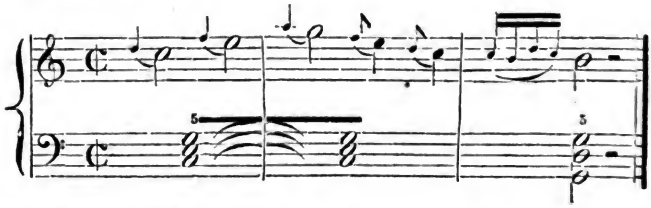
SECTION III.

De l'Appoggiature.

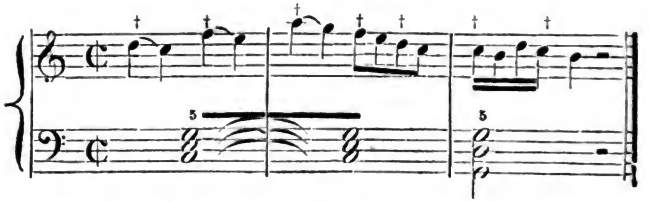
1. Qu'est-ce que l'*appoggiature?*

C'est (comme nous l'avons déjà dit, page 139, chapitre XVII de la première partie de ces *Etudes*) une petite note de goût sur laquelle on appuie avant de passer, en coulant, sur la note principale et réelle qui la suit.

[Exemple :



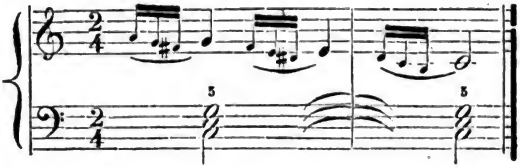
C'est comme s'il y avait écrit en notes réelles :



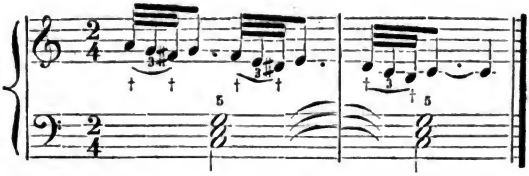
Cette dernière manière d'indiquer les appoggiatures en notes réelles est la plus usitée de nos jours, parce que les compositeurs, en l'employant, sont assurés que leur exécution aura la durée de temps qu'ils ont voulu lui assigner, tandis que la première notation des appoggiatures en petites notes laissait beaucoup plus de latitude aux caprices du chanteur ou de l'instrumentiste.

Digitized by Google

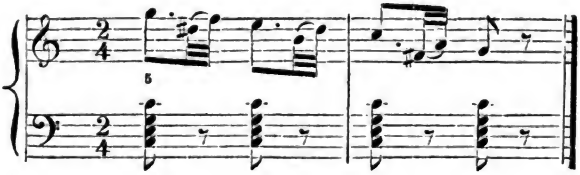
Le groupetto est aussi une espèce d'appoggiature, ainsi qu'on a pu le voir dans le premier exemple de cette section. Exemple :



C'est comme s'il y avait écrit en notes réelles :

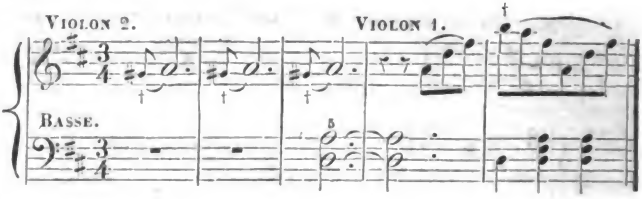


Quand le petit groupetto suit la note réelle et est écrit en grosses notes, l'appoggiature prend alors le nom d'*échappée*, parce que les notes semblent s'échapper de la note réelle comme les étincelles s'échappent du fer rouge battu. Exemple :



L'appoggiature prend souvent aussi la forme suivante, comme dans le début de la valse de *Robin des Bois*.

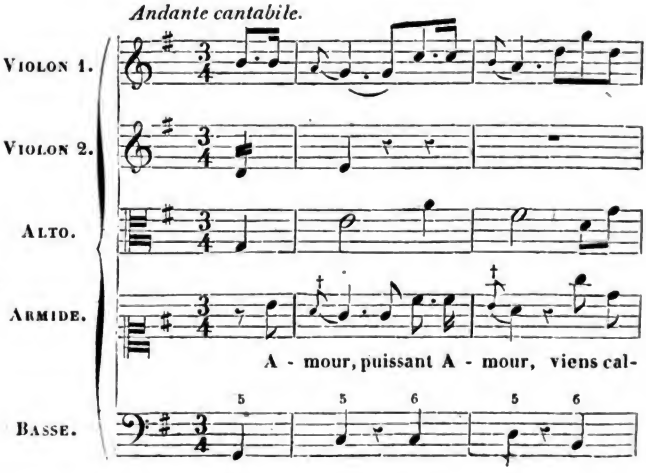
Digitized by Google



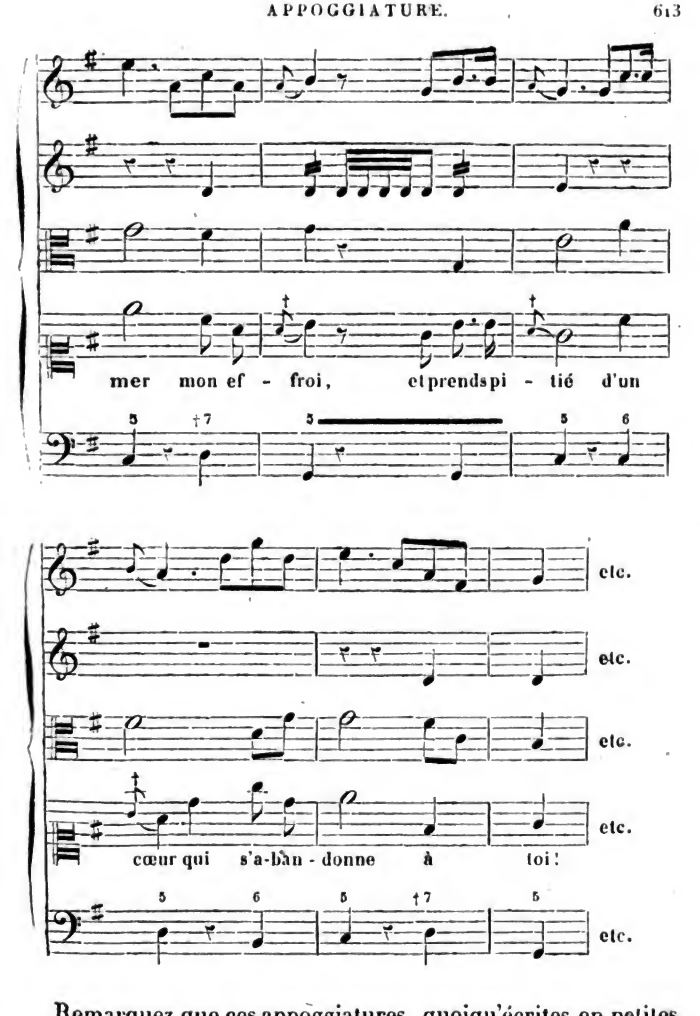
D'après les exemples qui précèdent, le lecteur a dû remarquer que l'appoggiature s'attaque sur le temps fort de la mesure, faculté que ne possède pas la note de passage simple.

L'appoggiature est brève ou longue : brève, comme dans l'exemple de Weber qui précède ; longue, comme dans celui qui suit et que nous avons extrait d'une scène de Gluck. Exemple :

Armide, acte III, scène finale, à la 15e mesure.



Digitized by Google



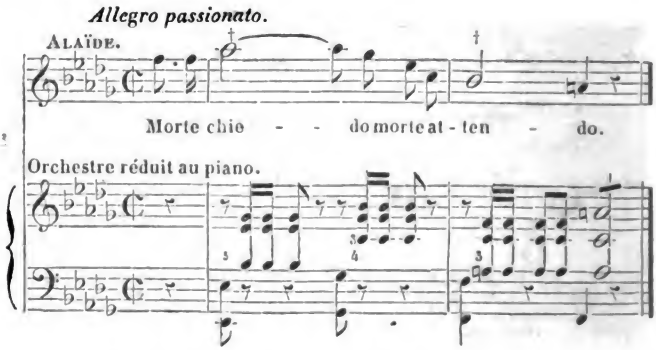
Remarquez que ces appoggiatures, quoiqu'écrites en petites notes, n'en ont pas moins une plus grande valeur que les notes réelles qui les suivent, à cause, d'abord, du mouvement très

Digitized by Google

lent de ce passage, et ensuite de l'expression qu'il demande pour être bien rendu.

Les deux vers qu'on lit sous cette mélodie pleine d'ame furent ajoutés par Gluck lui-même; et l'effet que produit encore, de nos jours, ce beau mouvement dramatique est vraiment prodigieux. Cette phrase, si passionnément calme, fait un contraste admirable avec la scène de l'Enfer qui la précède; elle est comme un rayon de soleil après la tempête. Plus on étudie Gluck et plus on est heureux des découvertes que l'on fait dans les profondeurs du génie de cet homme extraordinaire.

On peut faire aussi des appoggiatures d'une plus grande longueur que les précédentes, et même doubler, dans une partie intermédiaire, la note retardée par l'appoggiature, comme l'a fait Bellini dans l'air qui termine le second acte de la *Straniera*. Exemple :



Remarquez que le *sol*, retardé par le *la* de la mélodie, est entendu dans l'accompagnement (à la première mesure), et que le *mi* de la basse va sur le *sol* retardé en haut. Enfin le *la* bécarre, retardé par la mélodie, est frappé sur le temps fort de l'accompagnement (à la seconde mesure).

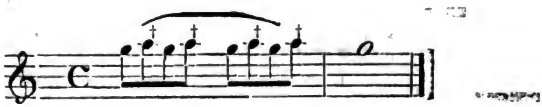
On ne doit se permettre de pareilles licences, qu'en ayant

Digitized by Google

soin, comme l'a fait Bellini, d'éloigner au moins la note retardée d'une distance d'octave de celle qui la double.

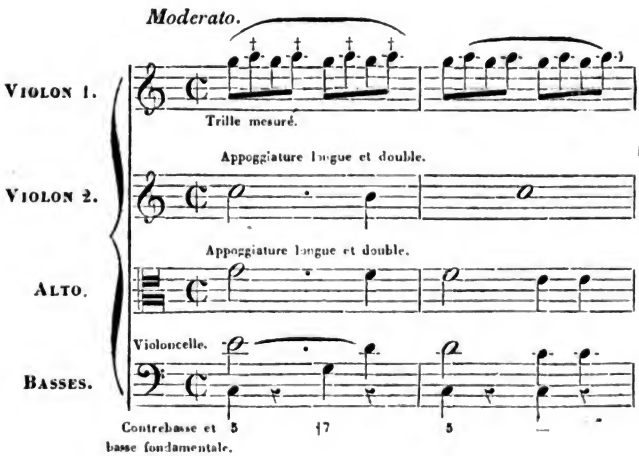
L'appoggiature peut se placer n'importe dans quelle partie de l'harmonie.

L'espèce suivante de trille mesuré doit se ranger dans la catégorie des appoggiatures.

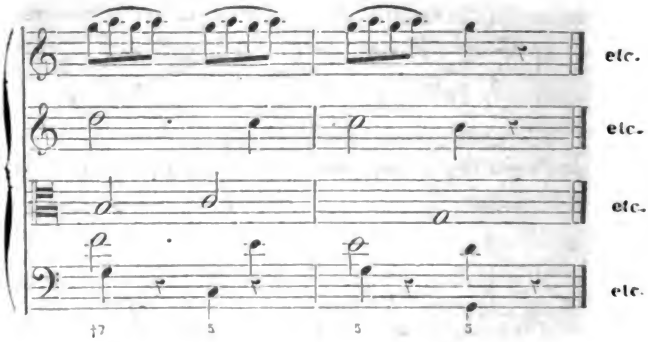


Observons que l'appoggiature peut se faire simple, double et triple entre les parties.

Exemple dans lequel l'appoggiature est employée sous toutes ses faces :

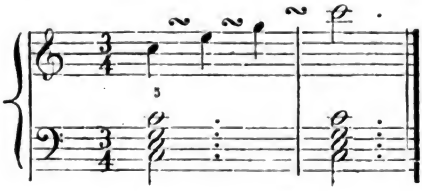


Digitized by Google



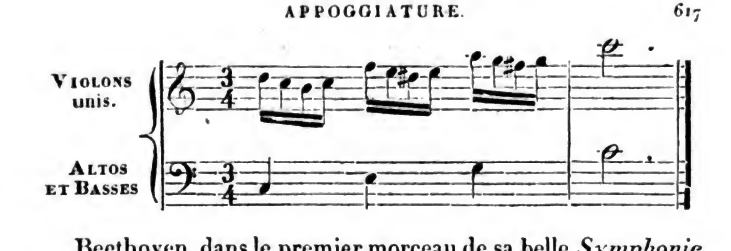
La forme d'appoggiature suivante s'emploie souvent dans la musique instrumentale ; ce n'est qu'un groupetto noté en valeurs égales. Exemple :

C'est comme s'il y avait en notes simples, relativement à l'harmonie qui accompagne ce trait :



Il arrive souvent que les instruments lourds, tels que les altos, les violoncelles, etc., font le trait précédent en noires, tandis que les violons le font avec le groupetto en petites notes ou en notes réelles. Exemple :

Digitized by Google



Beethoven, dans le premier morceau de sa belle *Symphonie héroïque*, a employé la forme suivante d'appoggiature dont l'effet est très piquant à cause du changement de timbre des instruments auxquels il a distribué la phrase mélodique.

Premier morceau, à la 45e mesure de la première reprise.

Allegro moderato

Instruments.

Réduction de l'harmonie qui accompagne ce passage.

Hautbois. Clarinette. Flûte.

Violon. Hautb. Clar. Flûte.

Violon. Hautb. Clar. etc.

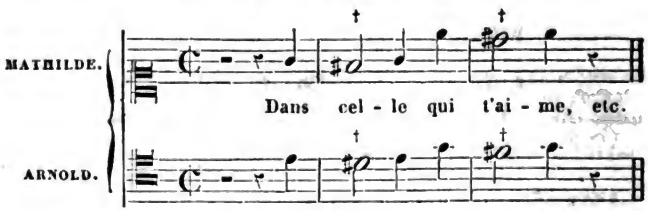
etc.

Le lecteur remarquera que les notes *sol, fa, mi* bécarre, qu'exécute le hautbois aux seconde et sixième mesures, portent, la première fois, l'accord de septième dominante du ton de *si* bémol majeur, et, la seconde fois, l'accord de sixte et quarte de ce dernier ton; ce qui donne une variété charmante à ce passage original d'ailleurs.

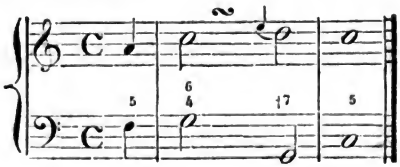
Dans la mélodie moderne, on rencontre souvent des appoggiatures doubles qui se répètent deux fois en changeant de partie; c'est-à-dire que la seconde voix reproduit celle de la première, tandis que celle-ci fait entendre de nouveau celle qui était affectée à l'autre.

Exemple tiré d'un duo de *Guillaume Tell*, de Rossini :

Acte second, n° 10, *allegro final.*

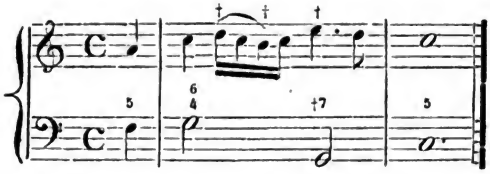


Plusieurs auteurs, enfin, emploient souvent la forme suivante d'appoggiature, qui consiste à faire précéder la quinte de l'accord de septième dominante finale par la tierce de la tonique principale. Exemple :



Ou en notes réelles :

Digitized by Google



Mozart affectionnait beaucoup cette terminaison, comme on peut s'en convaincre en étudiant la plupart des partitions qu'il a écrites.]

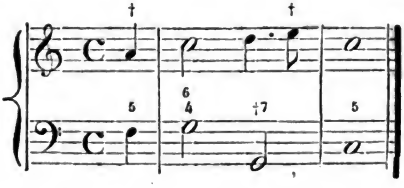
SECTION IV.

De l'Anticipation.

1. Qu'est-ce qu'une *anticipation?*

C'est une note de goût qui, quoique placée à l'extrémité du temps faible de l'accord d'une mesure, ne fait partie que de l'accord de celle qui suit sur le temps fort.

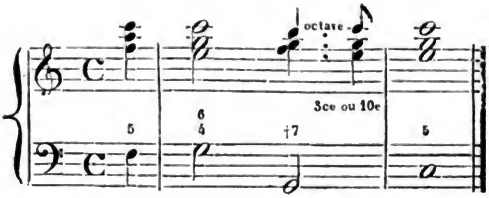
[Exemple :



Le *mi* de la seconde mesure n'appartient qu'à l'accord d'*ut* qui remplit la troisième.

On peut anticiper la tierce (ou la dixième) et l'octave; alors l'anticipation est double. Exemple :

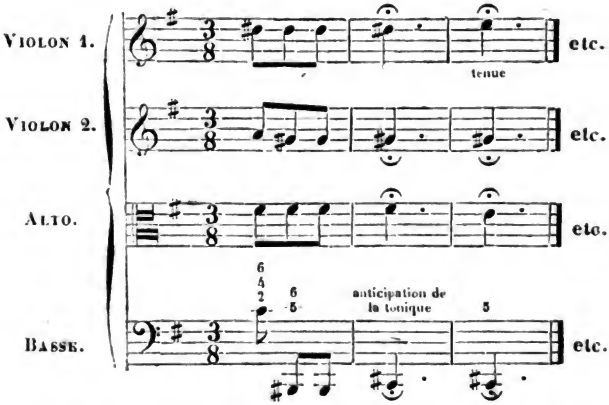
Digitized by Google



L'anticipation se fait aussi à la basse; ce cas est rare quand cette grave partie ne fait pas la mélodie, car, alors, elle rentrerait dans la condition d'une partie supérieure et devrait être accompagnée comme telle.

Voici un exemple tiré de l'*andantino* d'un quatuor en *ut*, de Haydn, dans lequel ce célèbre compositeur a employé l'anticipation à la basse.

Andantino gracioso, à la 88e mesure de la seconde reprise.



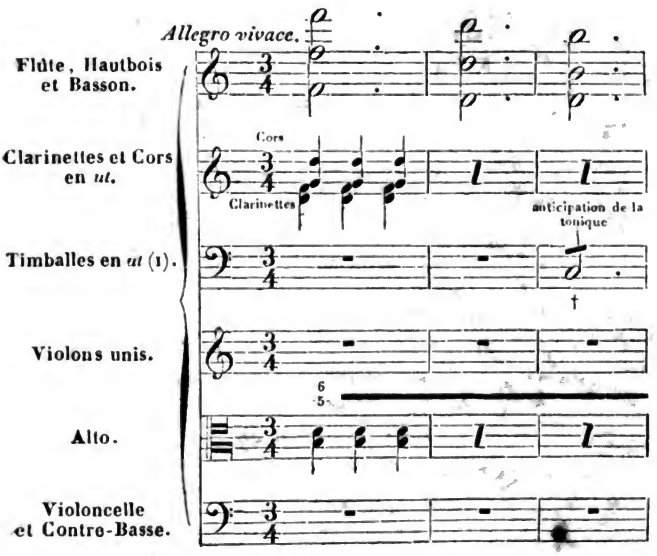
L'*ut* de l'avant-dernière mesure anticipe sur le suivant, portant accord parfait mineur, tandis que les trois parties supérieures font l'accord de la septième dominante de ce même *ut* dièse.

Digitized by Google

Une pareille anticipation, faite à la basse, est toute harmonique, et ne doit pas être confondue avec l'anticipation mélodique, qui, généralement employée, est aussi plus facile à traiter.

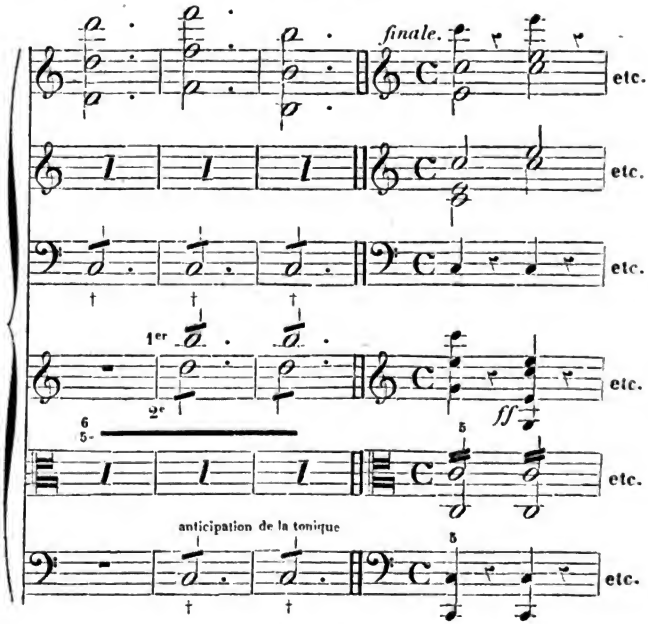
Dans ses symphonies en *ut* mineur et en *fa* (la *Pastorale*), Beethoven a fait deux anticipations harmoniques d'une hardiesse admirable ; les voici toutes deux.

Six avant-dernières mesures du menuet de la symphonie en *ut* mineur.



(1) Dans une section spéciale au quatrième chapitre, nous enseignerons au lecteur la manière d'écrire les instruments transpositeurs de l'orchestre, que, jusqu'à la fin de ce troisième chapitre, nous continuerons à transcrire sur les clefs les plus usitées, afin d'être compris au premier coup-d'œil dans nos citations multipliées.

Digitized by Google

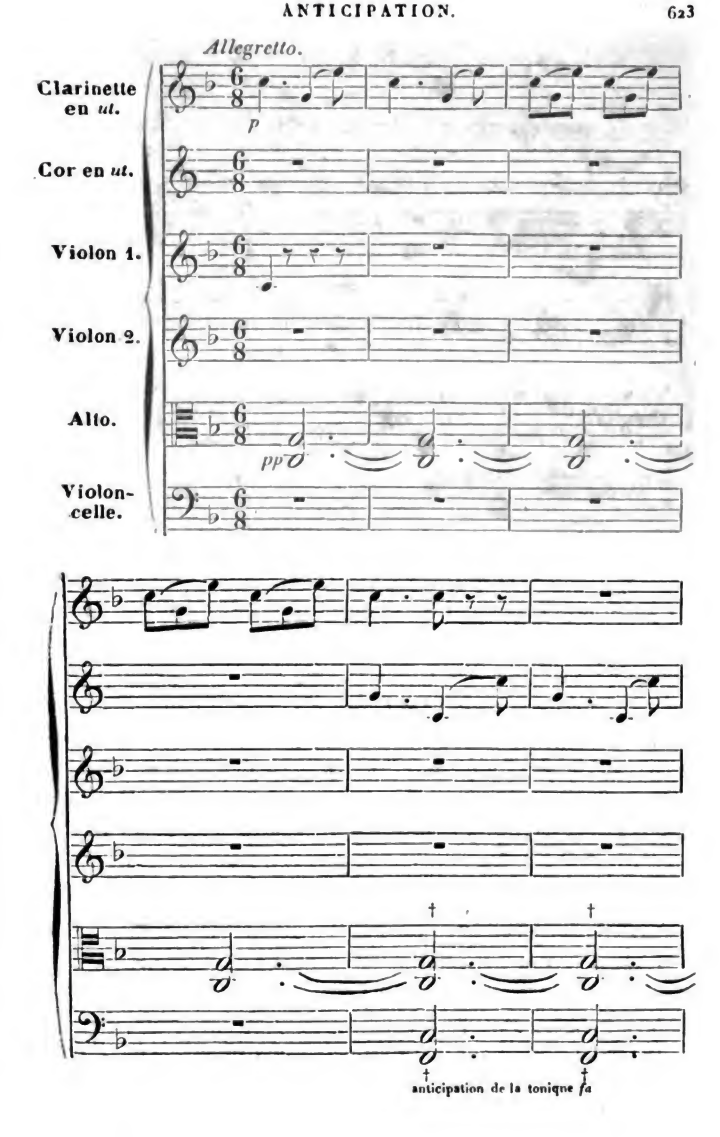


L'harmonie supérieure est celle de la septième dominante du ton d'*ut* majeur, tandis que la timballe en *ut*, qui, par sa grave position, remplace la basse, fait entendre, par anticipation, la tonique *ut* sur laquelle l'harmonie se résout naturellement lorsque le motif du final éclate.

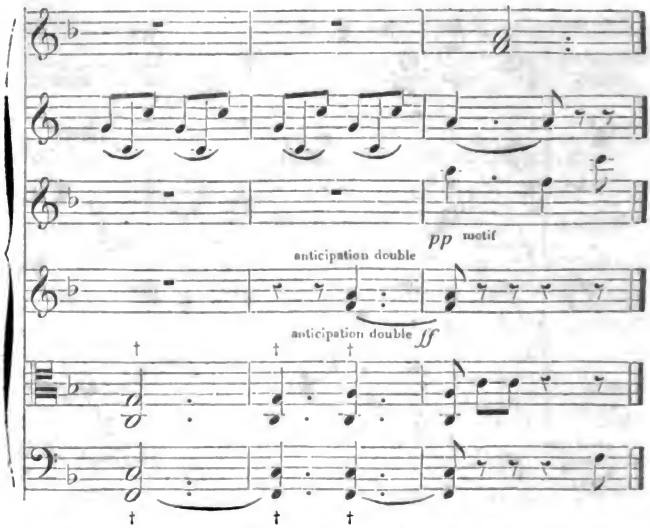
La basse n'anticipe qu'à partir des deux dernières mesures du menuet, en se joignant à la timballe.

L'anticipation pratiquée par Beethoven, dans le final de sa *symphonie pastorale*, est encore plus extraordinaire, parce que la mélodie supérieure est dans le ton de la dominante, tandis que la basse, et ensuite l'alto et le second violon, anticipent dans celui de la tonique, en faisant entendre la quinte et surtout la tierce de ce dernier accord. Exemple :

Digitized by Google



Digitized by Google



Remarquez que le second violon fait entendre l'accord de *fa*, ainsi que l'alto et la basse, sur le second temps de l'avant-dernière mesure du cor, qui continue son trait en *ut*, et ne le termine en *fa* que lors de l'entrée du motif au premier violon, dans la mesure suivante.

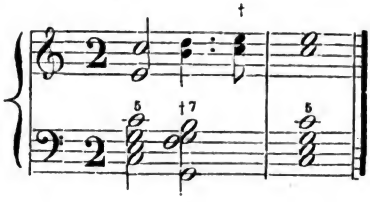
Le même auteur, enfin, dans la seconde reprise du premier morceau de sa *Symphonie héroïque*, a pratiqué une anticipation de ce genre, en faisant entendre, vers le retour du motif principal (qui est écrit en *mi* bémol), ce même motif au cor, tandis que les parties d'accompagnement tiennent l'accord de septième dominante naturelle (voir la partition).

Toutes belles et hardies que paraissent de semblables licences, les compositeurs ne doivent les imiter qu'avec une retenue égale à l'admiration qu'elles inspirent pour le génie de celui qui les a prises.

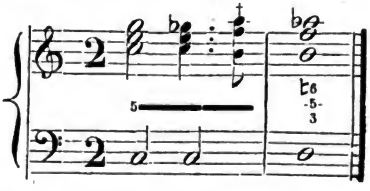
On peut faire aussi des anticipations mélodiques triples et quadruples.

Digitized by Google

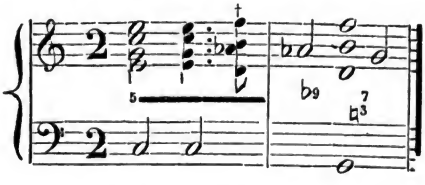
Exemple d'une anticipation double :



Exemple d'une anticipation triple :



Exemple d'une anticipation quadruple :



Le lecteur a dû remarquer que la différence qu'il y a entre l'anticipation et l'appoggiature consiste en ce que cette dernière note de *passage* précède toujours d'un degré supérieur ou inférieur la note *réelle*, tandis que la seconde la suit à une même distance en faisant une des notes de l'accord résolutif; de plus, la durée de l'appoggiature peut être d'une longueur *triple* de la note qui la suit, tandis que la durée de l'anticipation doit et ne peut avoir qu'un tiers de la valeur de la note réelle qui la précède.]

Digitized by Google

SECTION V.

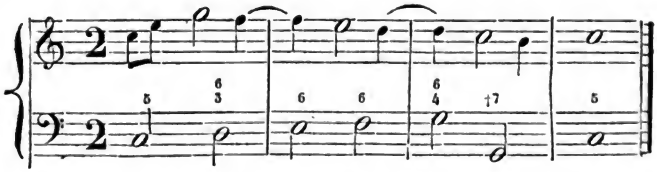
De la Syncope.

1. Qu'est-ce qu'une *syncope?*

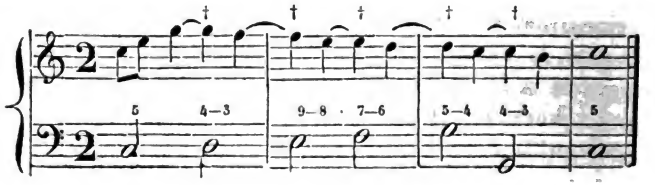
Une syncope est la prolongation d'une note qui, de *réelle*, se change en dissonnance passagère sur l'accord suivant.

[C'est toujours sur le temps faible de la mesure que l'on place la syncope, afin qu'elle produise une dissonnance *passagère* sur le temps fort suivant; nécessairement sa résolution a lieu sur le temps faible.

Cette note de passage s'emploie rarement dans une seule mesure; on la pratique ordinairement en donnant à la mélodie une progression d'intervalles qui nécessite que l'harmonie accompagnatrice progresse aussi en reproduisant sous la mélodie syncopée une parité d'accords de la même espèce.

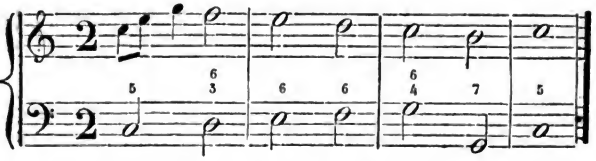


Afin de mieux faire comprendre au lecteur l'exemple précédent, nous allons le noter en notes égales (en noires), sur lesquelles nous placerons des croix qui lui indiqueront la qualité des temps sur lesquels la syncope sera pratiquée.



Digitized by Google

Nous avons aussi chiffré à la basse les intervalles consonnants et dissonnants qui forment le dessin mélodique syncopé relativement à cette partie. C'est comme s'il y avait écrit en notes égales :



Le lecteur remarquera aussi que la syncope n'est qu'une espèce d'appoggiature mesurée d'une différente manière que l'appoggiature réelle, et que, contrairement à cette seconde espèce de note de passage, la dissonnance produite par la syncope a besoin d'être entendue d'abord comme *consonnance* sur le temps faible.]

2. Y a-t-il plusieurs espèces de syncopes?

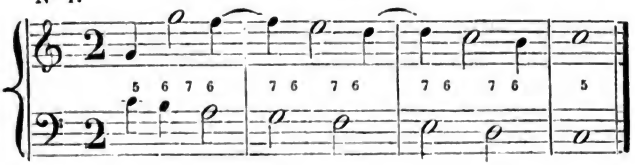
Oui; la syncope *harmonique* et la syncope *rhythmique*.

[La première de ces deux syncopes peut être simple ou double; quant à la seconde, elle peut être même quadruple; mais elle n'a de commun avec la première que son rhythme contraint, parce qu'elle ne produit aucune dissonnance passagère.

Parallèle entre la syncope harmonique et la syncope rhythmique.

Syncope harmonique.

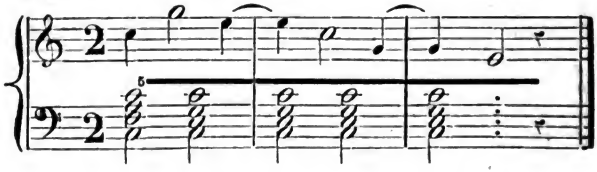
N° 1.



Digitized by Google

Syncope rhythmique (1).

N° 2.



Remarquez que, dans le n° 1, l'harmonie change sur chaque temps fort, tandis que, dans le n° 2, c'est toujours la même harmonie qui accompagne la note syncopée; de là vient qu'elle n'est que rhythmique.

Observons aussi que la basse doit toujours frapper le *temps fort*, quand elle accompagne une ou plusieurs des syncopes supérieures, sous peine, dans le cas contraire, de détruire l'unité de rotation de la mesure du morceau dans lequel on emploie la syncope.]

3. Peut-on placer la syncope à toutes les parties de l'harmonie indifféremment?

Oui.

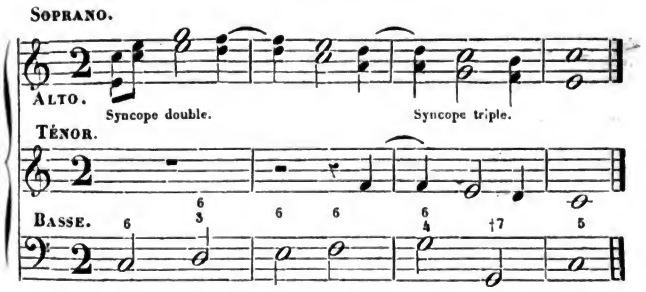
[Cependant la syncope, placée à la basse, détruit la mesure, à moins qu'on n'ait soin de bien marquer les temps forts dans les parties supérieures.

On ne peut faire de doubles et triples syncopes qu'à la distance de tierce et de sixte, comme cela est pratiqué dans l'exemple suivant.

---

(1) La syncope, n'importe de quelle espèce elle soit, peut avoir une valeur plus ou moins importante, suivant le mouvement et le genre de mesure dans lequel on l'emploie.

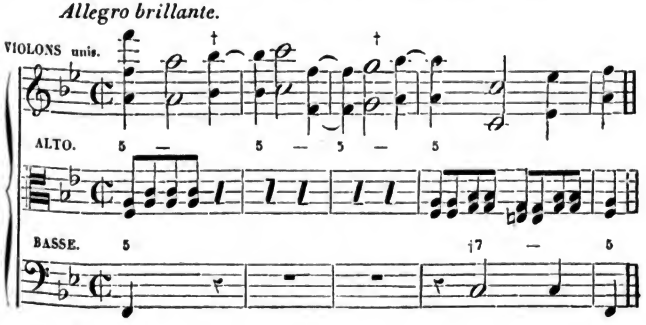
Digitized by Google



4. Peut-on faire des notes de passage simples et même des appoggiatures en syncopant?

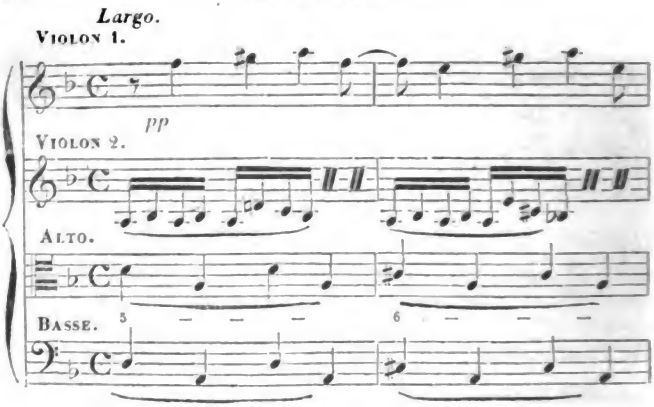
Oui.

[Voici un exemple tiré de la première reprise du premier *allegro* de la symphonie en *si* bémol de Beethoven, dans lequel la syncope en notes de passage simples est employée.



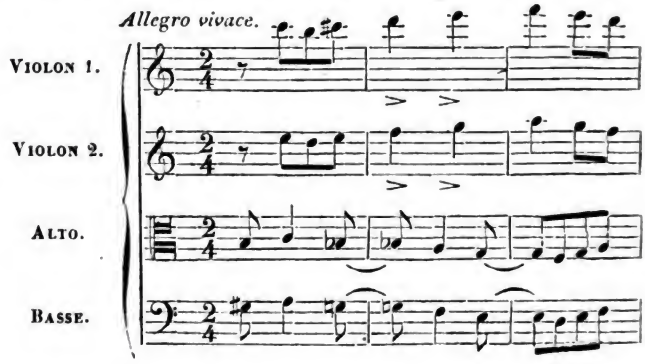
Enfin Mozart, dans l'introduction de l'ouverture de *Don Juan*, a employé l'appoggiature syncopée dans le passage suivant, passage admirable d'expression mélodique et de science harmonique!

Digitized by Google

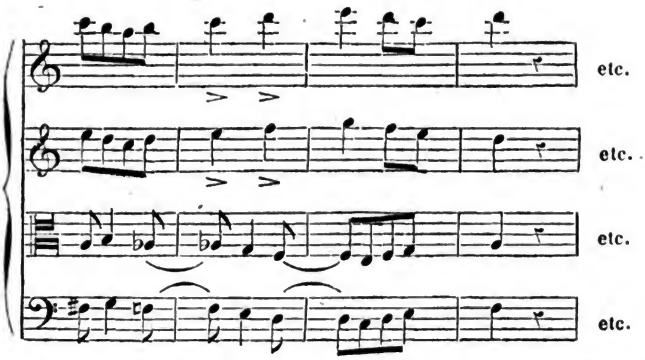


L'appoggiature (le *sol* dièse) brode la note commune aux deux accords de tonique et de sixte, et le second violon, par son doux bruissement, jette un vague délicieux sur le dessin de la basse qui marque chaque temps fort avec une gravité pleine de noblesse.

Voici encore, sur ce sujet, un exemple tiré du final du quatuor en *ut* de Haydn, dans lequel le violoncelle et l'alto font des syncopes doubles à la tierce, tandis que le second et le premier violon frappent le temps fort à la sixte.



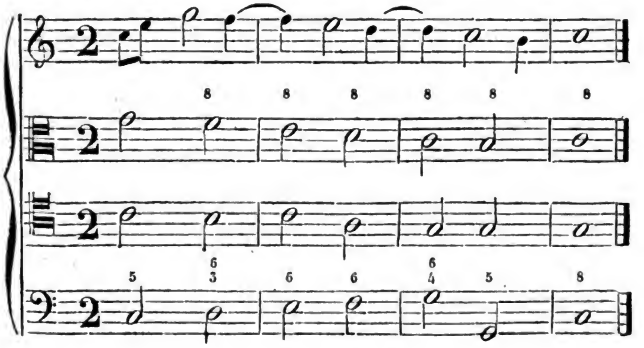
Digitized by Google



La syncope s'emploie plus volontiers dans un mouvement vif que dans tout autre, afin de donner plus de véhémence à la phrase mélodique.

Souvent la partie vocale fait des notes égales pendant que le violon, ou tout autre instrument accompagnateur, exécute la même mélodie, mais en syncopes rhythmiques; cette manière produit beaucoup d'effet.

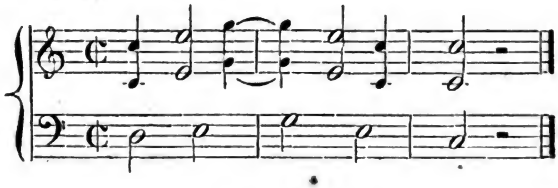
En général, on doit, surtout quand la syncope harmonique est pratiquée dans un mouvement modéré, éviter de doubler, dans une partie intermédiaire quelconque, la note retardée par la syncope. Exemple :



Digitized by Google

(Voyez le sixième exemple de cette section, page 629, pour avoir le corrigé de la partie d'alto, qui, dans le précédent, fait une suite d'octaves anticipées avec le soprano.)

Quand la syncope est rhythmique seulement, on peut se permettre toute espèce d'unisson avec la partie qui la formule; seulement on a le soin de faire frapper le temps fort à la basse. Exemple :



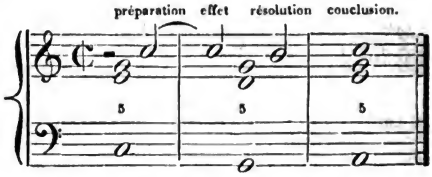
SECTION VI.

De la Suspension.

1. Qu'est-ce qu'une *suspension?*

C'est le retard d'une ou de plusieurs notes d'un accord consonnant, soit à un degré supérieur ou inférieur.

[Cependant, la suspension, produite par le retard supérieur, produit plus d'effet. Exemple :



C'est toujours sur le temps faible que se prépare la suspension, et, par conséquent, c'est sur le temps fort qu'elle se frappe. De plus, la note qui prépare la suspension doit avoir une durée égale à celle de cette dernière, quoique pourtant on puisse donner une durée moindre à la note suspendue sur le temps

Digitized by Google

fort. Enfin, pour qu'une suspension soit bonne, il faut que ce soit la même partie qui prépare et fasse entendre seule la note suspendue.]

2. Peut-on faire ensemble plusieurs suspensions?

Oui.

3. Combien y a-t-il d'espèces de suspensions?

Il y en a sept.

[Savoir:

1° La suspension 9—8, ou le retard de l'octave par sa neuvième supérieure.

2° La suspension 7—8, ou le retard de l'octave par sa septième inférieure.

3° La suspension 7—6, ou le retard de la sixte par sa septième supérieure.

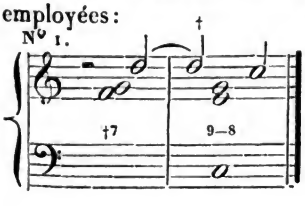
4° La suspension 4—3, ou le retard de la tierce par sa quarte supérieure.

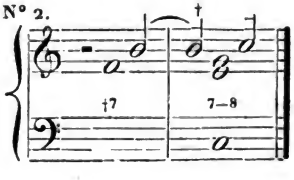
5° La suspension 2—3, ou le retard de la tierce par sa seconde inférieure.

6° La suspension 2—6, ou le retard de la sixte par sa seconde supérieure.

7° La suspension 7—3, ou le retard de la tierce par sa quarte supérieure, tandis que la basse fait une septième inférieure qui est toujours la quinte de l'accord sur lequel on la résout.

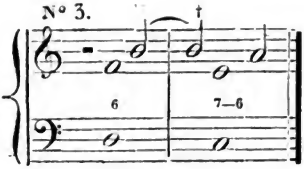
Exemples dans lesquels les sept espèces de suspensions sont employées:



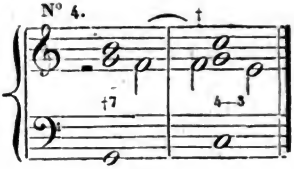


Digitized by Google

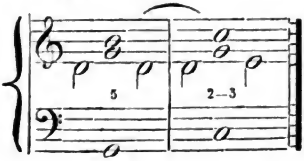
N° 3.



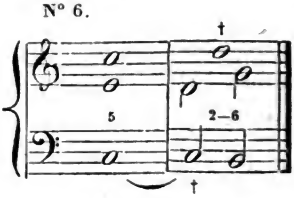
N° 4.



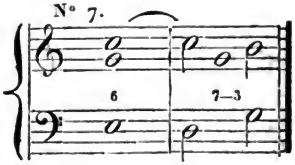
N° 5.



N° 6.



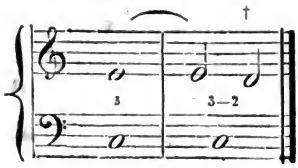
N° 7.



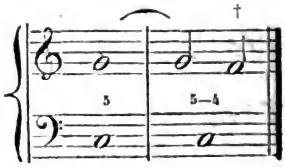
La seconde majeure ou mineure, la quarte juste et la septième majeure, faisant dissonnance à leur résolution, ne peuvent être suspendues, d'après ce principe que c'est la suspension qui doit faire *dissonnance passagère*, afin de descendre ou monter sur une *consonnance*.

Voici plusieurs exemples dans lesquels ces différents intervalles sont suspendus à tort, afin de prémunir le lecteur contre leur emploi dans la pratique. Exemple :

Suspension de la seconde par la tierce.

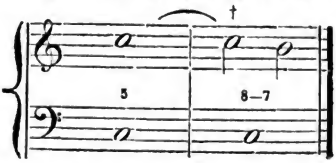


Suspension de la quarte par la quinte.

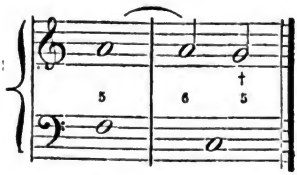


Digitized by Google

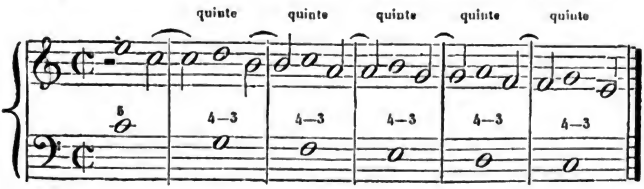
Suspension de la septième par l'octave.



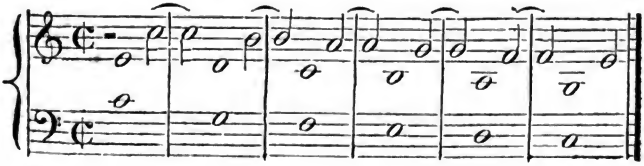
Quand au retard de la quinte juste par la sixte, ce n'est qu'une simple appoggiature, attendu que la sixte et la quinte forment des intervalles consonnants avec leur basse inférieure. Exemple :



On peut, au moyen de la suspension 4—3 (ou le retard de la tierce par la quarte), faire des quintes justes de suite sans que l'oreille la plus délicate en soit blessée. Exemple :



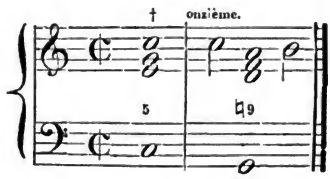
En plaçant la première voix de cet exemple à l'octave inférieure, l'effet de ces quintes de suite est plus pittoresque mais moins doux. Exemple :



Digitized by Google

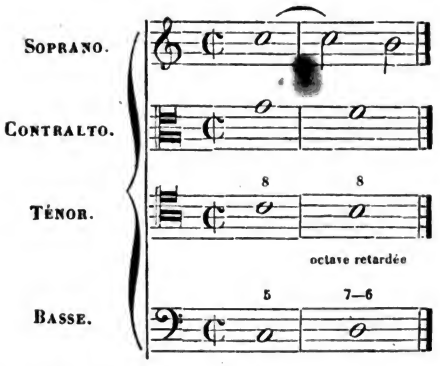
Dans ces deux exemples, il y a, outre la suspension 4—3 entre la basse et la seconde partie du premier, la suspension 2—3 entre la première voix et la seconde; dans le second, le renversement, des deux parties supérieures, produit entre elles la suspension 7—6.

Autrefois, la suspension 4—3 prenait le nom d'*accord de onzième*. La théorie moderne a réprouvé, avec raison, cette fausse dénomination, en mettant en principe que toute note placée au-dessus de la basse, à un intervalle plus élevé que la majeure ou mineure, rentre dans la catégorie des intervalles simples du système. Ainsi, une dixième, une onzième, une douzième, une treizième, une quatorzième, une quinzième, etc., ne doivent être considérées par l'harmoniste, relativement à la basse qui les accompagne, que comme tierce, quarte, quinte, sixte, septième et octave. Ce prétendu accord de onzième n'était donc, et n'est encore, que la suspension ou le retard de la tierce de l'accord de neuvième majeure ou mineure par sa quarte supérieure, placée à une distance de onzième de la basse. Exemple :



Le lecteur observera qu'il ne faut pas faire entendre la note suspendue dans une des parties de l'harmonie, sous peine de détruire l'effet agréable de la résolution de la suspension. Exemple :

Digitized by Google



De plus, ce redoublement anticipé produit une neuvième qui retarde les deux octaves de suite, ce qui est tout à la fois discordant et d'un effet mesquin.

On ne doit employer la suspension que dans la musique sacrée, à cause de l'effet solennel qu'elle produit; néanmoins, plusieurs auteurs dramatiques l'ont pratiquée avec succès au théâtre, mais seulement dans des morceaux d'un caractère sérieux.

Il est inutile de remarquer qu'on peut employer de suite les différentes espèces de suspensions; cependant, quand on fait une progression (ou marche harmonique) avec une seule espèce de suspension, son effet, quoique moins varié, en est plus senti.

Voici un exemple tiré du duo du *Déserteur*, de Monsigny, dans lequel les suspensions 4—3 et 9—8 sont placées avec l'à-propos du génie.

Alexis, le héros de cet opéra, apprend que Louise, sa maîtresse, a donné sa main à un autre, et la mélodie expressive qu'il chante, produit un effet déchirant qui exprime bien la douleur qu'il doit éprouver.

Digitized by Google

Monsigny, le *Déserteur*, acte Ier, scène 6e, duo.

Allegro majestoso.

JEANNETTE. Mais, mais, comme il sem-ble fâ - ché! Ce

ALEXIS. Elle a donc vou-lu mon trépas! Ah

BASSE. 5 4—3 9 — 8

que j'ai dit l'a trop tou - ché! Je vais... non,

ciel! je ne me soutiens pas. Je sens un

9 — 8 9 — 8 2 † 5 —

non, je crains, je crains qu'il etc.

froid, mon cœur s'en va, De etc.

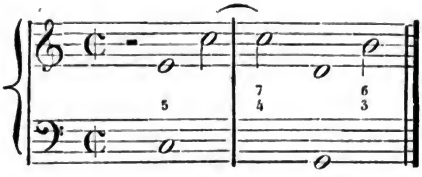
2 † 6 5 3 — 2 † 6 5 — 2 † 5 — etc.

Digitized by Google

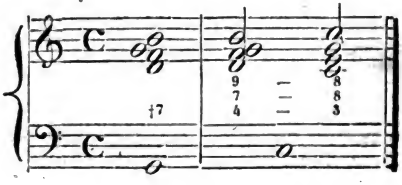
Les voix font ensemble la suspension 2—3 sur chaque temps fort de chaque mesure, tandis que la basse fait la suspension 4—3 sous la première; celle 9—8 sous la seconde, la troisième et la quatrième mesure; et sous les mesures suivantes la basse, qui frappe une seconde avec la deuxième voix, n'est pas la dissonnance; mais c'est cette même seconde voix qui retarde la tierce de l'accord de la première par la seconde; enfin, la seconde frappée par la basse, au lieu de se résoudre sur l'octave ou l'unisson de la seconde voix, se résout sur la tierce inférieure de cette partie. Cette résolution s'explique par la note de passage (marquée d'une croix) qui lie la dissonnance à la consonnance.

Nous avons enseigné, au commencement de cette section que l'on pouvait pratiquer ensemble plusieurs suspensions. Voici, pour terminer, quelques exemples de ces différents emplois.

Exemple de deux suspensions réunies, (4—3 et 7—6):

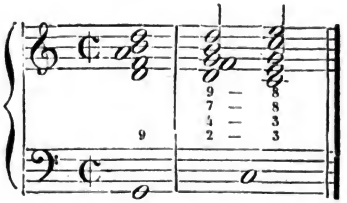


Exemple de trois suspensions réunies, 4—3,7—8 et 9—8:

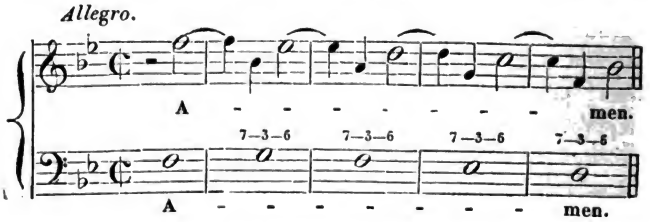


Digitized by Google

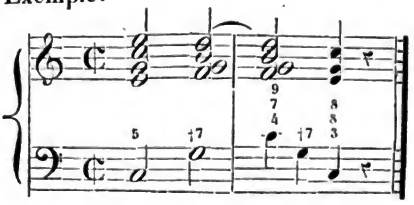
Exemple de quatre suspensions réunies, 2—3, 4—3, 7—8 et 9—8.



La suspension 7—6 peut aussi (et cela s'emploie souvent dans le style d'église) se résoudre d'abord sur la tierce de la basse pour retourner ensuite sur sa sixte supérieure. Exemple:



Il existe encore une ancienne manière de faire procéder la basse, quand on termine, laquelle consiste à suspendre l'octave par la septième et la neuvième, et la tierce par la quarte. Mais ce qui constitue sa différence avec toutes les résolutions que nous avons données dans cette section, c'est qu'après avoir frappé la tonique sur le premier temps fort, on la fait suivre de la septième dominante qu'on résout sur la tonique pour conclure. Exemple:



Digitized by Google

Cette formule de suspension est tombée en désuétude, et on ne l'emploie que fort rarement, et seulement dans un mouvement lent.]

SECTION VII.

De la Pédale.

1. Qu'est-ce qu'une *pédale?*

On appelle ainsi une tenue que l'on place ordinairement à la basse sur la dominante ou la tonique du ton principal.

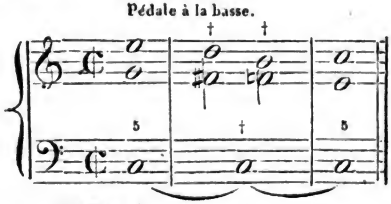
[Autrefois que l'harmónie instrumentale n'avait pour interprête que l'orgue religieux, cette tenue se faisait sur une des touches du clavier que l'on touche avec les pieds; et c'est du mot latin *pedes* (le pied) qu'on a donné le nom de *pédale* à cette note accidentelle.]

2. Quelle différence existe-t-il entre une *tenue* (ou note commune) et une *pédale?*

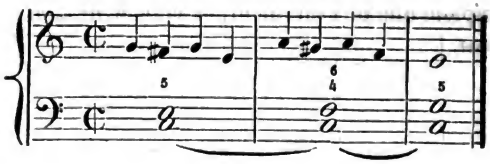
Une tenue n'est que la prolongation d'une note intégrante aux accords qui passent dessus ou dessous elle, tandis qu'une pédale supporte une harmonie qui lui est totalement étrangère.

[Exemples parallèles :

Pédale à la basse.



Note commune, ou tenue à la basse.



3. Peut-on placer la pédale à chacune des quatre parties de l'harmonie indifféremment?

Oui.

[La pédale, pour être fidèle à son titre, ne devrait être, à la rigueur, placée qu'à la plus grave partie de l'harmonie; cependant, quelques auteurs modernes l'ont quelquefois placée à la partie supérieure, comme on le verra plus loin.]

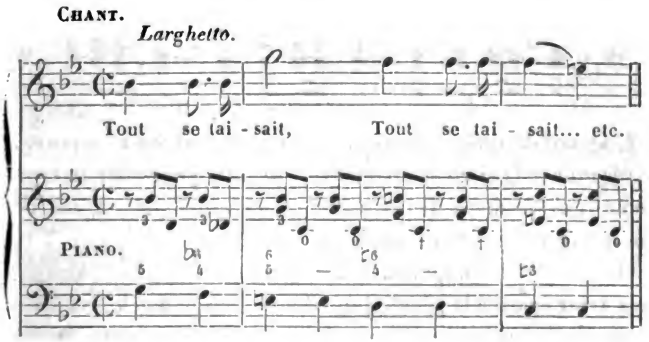
4. Comment doit-on traiter la pédale supérieure ou inférieure?

Comme une véritable dissonnance, c'est-à-dire qu'elle a besoin d'être *préparée* et *résolue*.

[Si la pédale est supérieure (c'est-à-dire placée à une partie haute), ou inférieure (c'est-à-dire placée à la basse), il faut, dans l'un ou l'autre cas, que la note qu'on a choisie fasse partie consonnante de l'harmonie frappée, soit comme tonique, tierce ou quinte de l'accord. C'est donc toujours par un accord parfait que doit commencer la pédale. Ensuite, on fait tenir, pendant le nombre de mesures que l'on veut, la tenue-pédale, en ayant soin de faire passer dessus ou dessous elle des accords dont l'enchaînement soit naturel entre eux. Enfin, on résout la pédale en reproduisant le premier accord parfait par lequel on l'avait préparée.

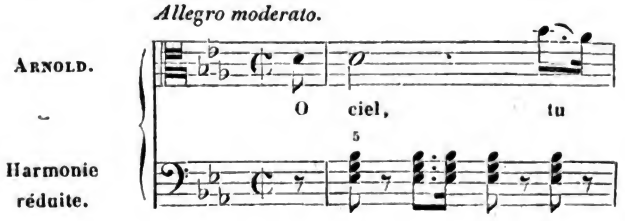
Digitized by Google

Exemple d'une pédale supérieure sur la dominante, tiré de l'*Adélaïde*, cantate de Beethoven, à la 23e mesure du premier morceau.

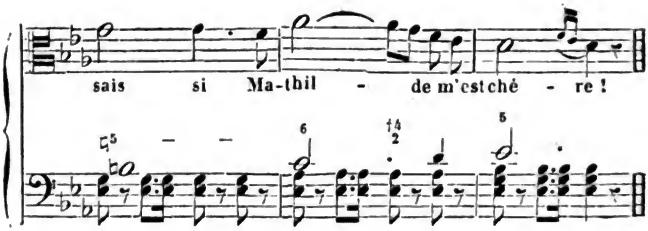


Les *ut* marqués d'une croix indiquent la pédale supérieure de la dominante du ton de *fa* dans lequel la mélodie module; les *ut* marqués d'un rond indiquent la préparation et la résolution de la pédale supérieure. Le lecteur remarquera qu'avec l'emploi de cette dernière, la basse marche comme si la pédale n'existait pas, c'est-à-dire que cette partie s'harmonie avec les notes supérieures qui ne font pas pédale.

Exemple d'une pédale inférieure sur la tonique, tiré du duo de *Guillaume Tell*, de M. Rossini.



Digitized by Google



L'accord de quinte augmentée, placé à la seconde mesure, se résout sur la sixte et quarte (*mi*, *la*, *ut*), pour aller au troisième renversement de la septième dominante (*la*, *si*, *ré*) du ton qui conclut sur la tonique *mi* bémol.

On a chiffré le rapport de l'harmonie naturelle à ce passage, sans avoir égard à la pédale (*mi* bémol) placée sous le troisième temps de la troisième mesure qui porte pour basse fondamentale la septième dominante du ton principal.

Le lecteur verra, par l'examen attentif de cet exemple, que l'accord de quinte augmentée est employé avec beaucoup d'effet sur la pédale, et, qu'enfin, on peut faire cette dernière note de passage d'une durée brève ou longue, suivant l'effet que l'on veut produire.

On trouve dans plusieurs anciens traités d'harmonie que, lorsqu'on emploie la pédale à la quatrième partie, la troisième partie de l'harmonie doit toujours faire bonne basse avec les autres parties supérieures, afin que, si l'on supprimait la pédale, l'harmonie fût correcte. Nous cherchons, en vain, dans quel but on supprimerait la pédale, et même nous trouvons que la basse naturelle, se trouvant placée entre la mélodie et la pédale, donnerait de la lourdeur à l'harmonie et contrarierait l'effet de la pédale, qui tend à neutraliser la vraie basse, afin de la produire avec éclat lors de sa résolution.

Le principe en question est mal posé ; il fallait dire aux élèves : Rendez-vous compte de la basse *occulte* qui régit l'har-

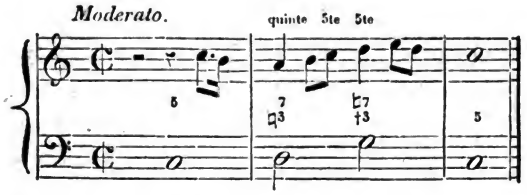
Digitized by Google

monie de votre pédale, afin qu'un tissu caché lie entre eux les différents accords qui passent dessus ou desous elle.]

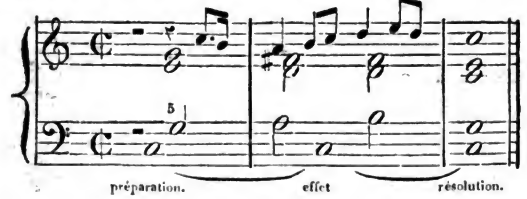
5. Dans quel but emploie-t-on la pédale?

On emploie cette note accidentelle pour augmenter la sonorité de certains passages harmoniques, et, quelquefois aussi, afin d'éviter des quintes et des octaves de suite.

[Exemple d'une mélodie avec laquelle la basse fondamentale ferait deux quintes de suite, soit qu'on l'employât dans le premier accord, à son premier renversement, ou bien même sans être renversé :



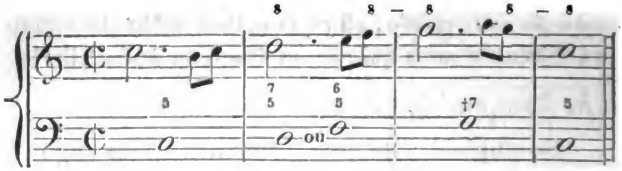
Même exemple rectifié au moyen de la pédale :



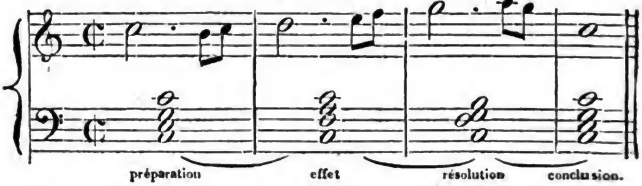
L'accord de septième dominante du ton de *sol* se résout sur la septième dominante du ton d'*ut* pour conclure dans le ton principal.

Exemple d'une mélodie avec laquelle la basse fondamentale ferait deux octaves de suite sans le secours de la pédale :

Digitized by Google



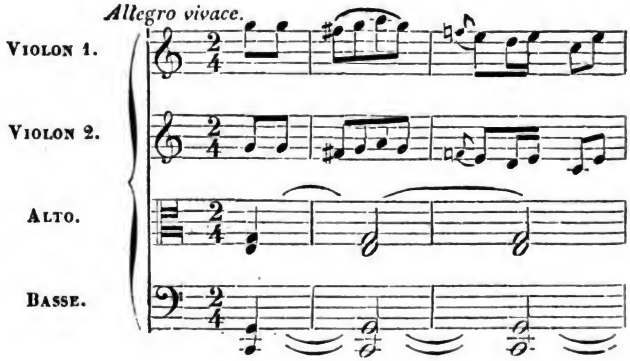
Même exemple rectifié par la pédale :



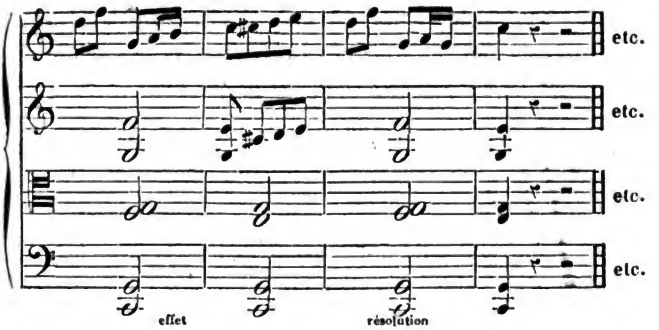
L'accord de septième de seconde se résout sur la septième dominante qui conclut à la tonique principale.

Souvent, on fait sur la tonique une pédale, tandis que la quinte de la tonique fait une simple tenue d'une égale durée; ceci ne peut se pratiquer que lorsque les accords étrangers à la pédale ont une communauté consonnante avec la tenue de la dominante.

Exemple tiré du final d'un quatuor en *ut* de Haydn, à la 165ᵉ mesure de la seconde reprise :



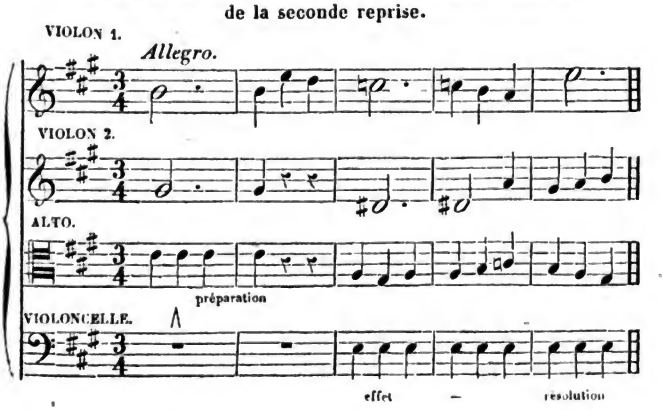
Digitized by Google



L'accord de septième dominante est frappé sur la pédale *ut* et se résout sur cette tonique, dont la tenue *sol* est la note commune, étant la quinte de la tonique *ut* et le son fondamental de la septième dominante *sol*.

Quelquefois la pédale se prépare dans une partie haute, et la basse, qui comptait des pauses, n'entre que sur un accord qui lui est étranger, mais en faisant entendre la note préparée par la partie haute. C'est ainsi que, dans l'exemple suivant, Haydn l'a pratiqué.

Haydn, trio d'un quatuor en *ut*, à la troisième mesure de la seconde reprise.



Digitized by Google

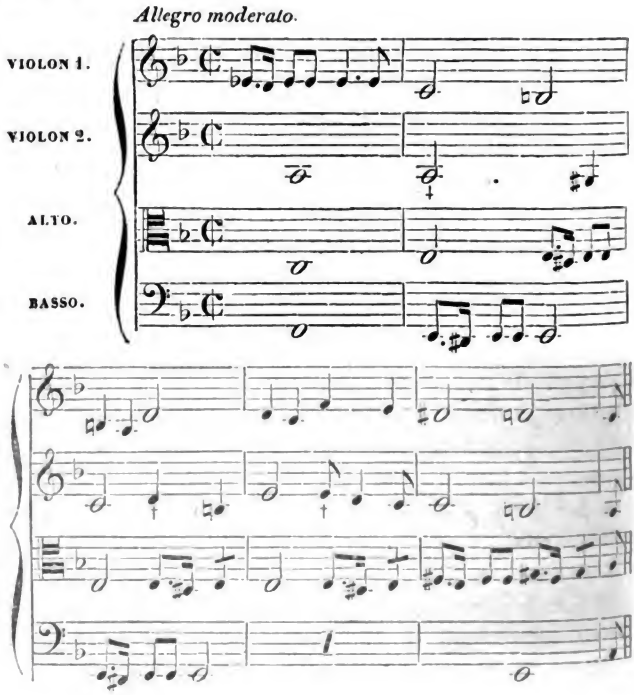
L'harmonie supérieure est celle de l'accord de septième diminuée du ton de *mi*, qui se résout sur cette tonique majeure, tandis que la basse frappe la pédale *mi*.]

6. Peut-on faire sur la pédale toutes les notes accidentelles dont il a été parlé précédemment?

Oui.

[Mais, de toutes les notes accidentelles, la suspension est celle qui produit le plus d'effet sur la pédale.

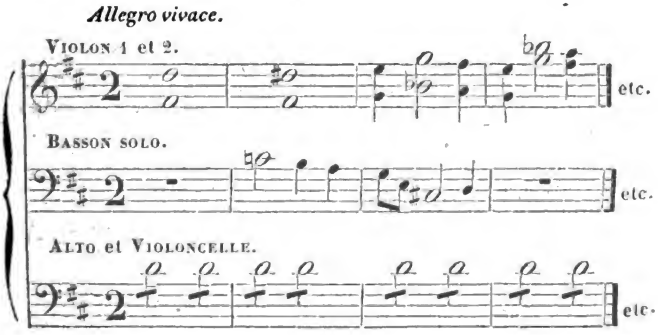
Exemple de suspensions sur la pédale, tiré du deuxième quatuor de Mozart, à la quatrième mesure de la seconde reprise du premier morceau.



Digitized by Google

Le premier et le second violon font des suspensions, tandis que l'alto et la basse doublent la pédale à l'octave pendant trois mesures, après lesquelles la septième diminuée (*ré* dièse, *fa* dièse, *la*, *ut* bécarre) se résout sur la septième dominante du ton de *la* mineur, dont le *mi*, placé à la basse, devient alors le son fondamental.

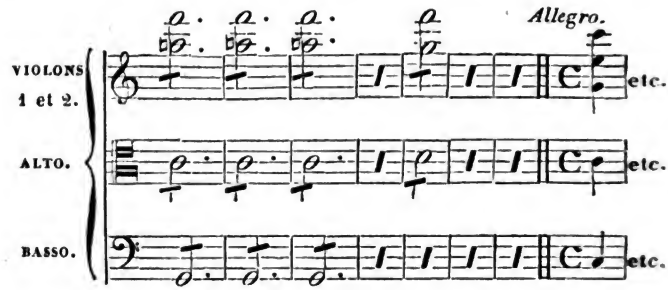
Mozart, dans un passage de son ouverture de *Don Juan*, a fait tout à la fois une pédale inférieure et supérieure à la basse, car le basson, qui accompagne la mélodie du premier violon, descend plus bas que la basse et se résout sur cette même partie.



La pédale se fait sur la tonique (*ré*); le basson attaque la septième diminuée (*ré* dièse, *fa*, *la*, *ut* bécarre) à son troisième renversement, et descend sur l'*ut* dièse, inférieur d'une neuvième à la basse, et portant l'accord de septième diminuée (*ut* dièse, *mi*, *sol*, *si* bémol), qui se résout sur la tonique *ré* de la pédale.

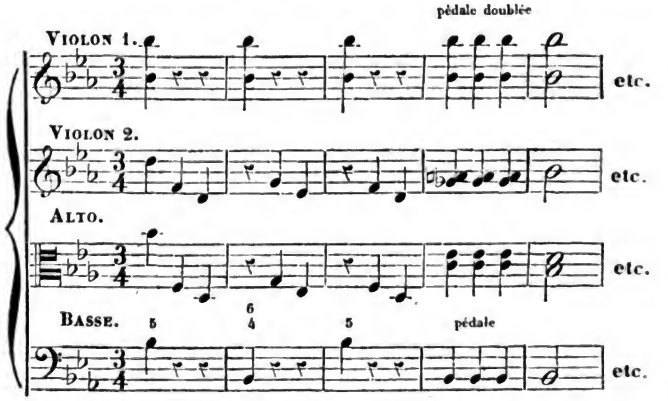
Beethoven a été plus loin encore vers la fin du menuet de sa *symphonie en* ut *mineur;* il a fait une pédale double sur la tonique et la dominante du ton principal.

Digitized by Google



Voici un dernier exemple du même compositeur, tiré du premier morceau de sa *symphonie héroïque*, dans lequel on verra qu'il a employé la pédale supérieure, mais en la doublant à la basse.

Allegro moderato, à la 144e mesure de la première reprise du premier morceau.



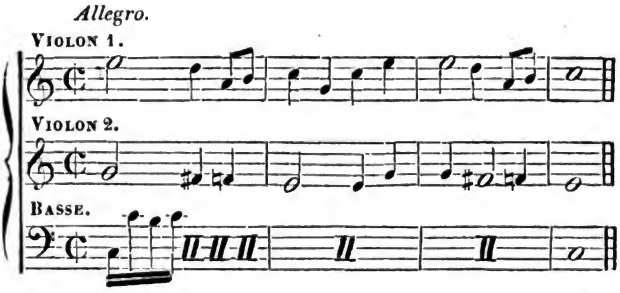
A l'avant-dernière mesure, l'harmonie du second violon et de l'alto est celle de la septième dominante posée sur la note

Digitized by Google

sensible de l'accord parfait de la dominante, que le premier violon et la basse frappent à l'octave.

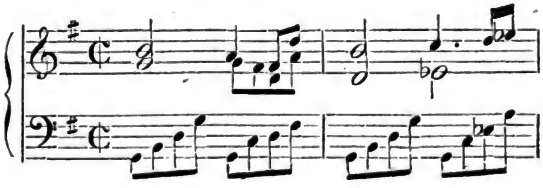
La pédale double, c'est-à-dire faite par la basse et par une partie supérieure (la plus haute surtout), est d'un effet plus agréable que la pédale supérieure seule; tandis que la pédale inférieure, c'est-à-dire faite par la basse, est toujours d'un effet très harmonieux.

Enfin, dans la musique instrumentale, on brode souvent la pédale à la basse de différentes manières. Exemple :

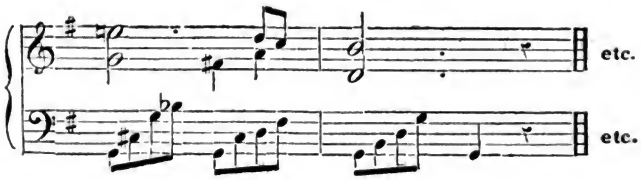


Le dessin de la basse peut se varier à l'infini; il suffit que les notes de goût qui le formulent ne soient pas éloignées de la note simple qui fait pédale à plus d'un intervalle de seconde supérieure ou inférieure.

Quelquefois aussi la pédale se fait en accords brisés, c'est-à-dire que la basse fait entendre en arpèges toutes les notes inhérentes ou étrangères à la pédale. Exemple :



Digitized by Google



SECTION VIII.

De l'unisson (1).

1. Quest-ce qu'un *unisson?*

C'est la répétition partielle on continue d'une phrase mélodique, entre toutes ou quelques parties seulement de l'harmonie, soit au même diapason ou à l'octave, soit à la double et même à la triple et à la quadruple octave.

2. Quelle différence y a-t-il entre un unisson et les octaves de suite défendues par les règles?

Deux octaves de suite entre les parties produisent un effet pauvre, tandis que l'unisson produit un effet souvent sublime.

[Voici pourquoi : c'est le manque d'études qui fait écrire des octaves de suite, espèce de pléonasmes musicaux, tandis que c'est le génie qui indique au compositeur quand il doit prati-

(1) Quoique aucun didacticien n'ait traité l'unisson comme note de passage, nous avons dû le considérer comme tel à cause des différentes manières dont on peut l'employer dans la pratique, soit mélodiquement ou enharmoniquement, comme cela va être enseigné dans la présente section.

Digitized by Google

quer l'unisson. Car ce n'est jamais par ignorance de l'harmonie que l'unisson s'emploie, mais bien pour donner plus de force à la pensée musicale. Il faut donc, pour que l'unisson produise de l'effet, que la phrase mélodique qui le formule soit nombreuse et véhémente. Aussi remarque-t-on que les musiciens d'un génie étroit emploient peu ou jamais l'unisson. Ils craindraient sans doute de passer pour ignorants harmonistes s'ils n'accompagnaient pas leurs mesquines mélodies d'une harmonie lourde et compacte. Les compositeurs, vraiment dignes de ce nom, sont plus modestes, et leurs partitions offrent à chaque pas de beaux et grands unissons.]

3. Y a-t-il des règles fixes pour traiter l'unisson ?

Non.

[C'est au caprice, ou plutôt au tact du compositeur, homme de goût et d'imagination, qu'appartient l'emploi de l'unisson, qui, comme nous l'avons dit au commencement de cette section, peut être partiel ou général.

Ainsi, dans les récitatifs dramatiques, il arrive souvent que le premier violon et la basse exécutent un unisson (à l'octave), tandis que le second violon et l'alto remplissent l'harmonie. D'autrefois toutes les voix du chœur chantent à l'unisson, et l'orchestre qui les accompagne remplit l'harmonie. C'est ainsi que Gluck l'a fait dans le beau chœur d'*Orphée* dont voici le début :

Digitized by Google

Orphée, acte second, scène première.

Moderato.

SOPRANO.

Quel est l'au - da - ci eux, Qui, dans ces som-bres lieux, etc.

HAUTE-CONTRE.

Quel est l'au - da - ci-eux, Qui, dans ces som-bres lieux, etc.

BASSE.

VIOLON 1.

VIOLON 2.

ALTO.

BASSE et CONTREBASSE.

Remarquez que les deux premières voix chantent à l'unisson réel, et que la troisième voix fait l'unisson à l'octave inférieure. De plus, les basses de l'orchestre doublent la mélodie vocale à deux octaves.

Digitized by Google

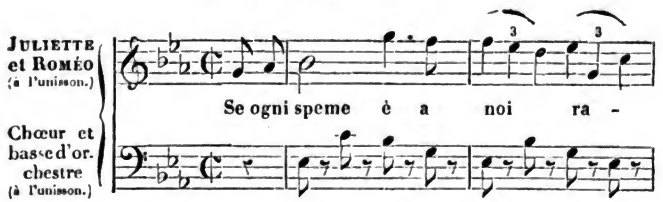
L'unisson se fait aussi entre les instruments à vents, tandis que les instruments à cordes remplissent l'harmonie, *et vice versâ.*

Dans l'orchestre moderne instrumental et vocal, on divise souvent, à l'octave, les premiers et les seconds violons, ou les premiers dessus et les premiers ténors. Il arrive aussi que l'alto double la basse (1) ou le second violon, soit à l'octave ou à l'unisson. Toutes ces différentes manières de traiter l'unisson sont laissées au caprice du compositeur, et l'expérience seule pourra lui apprendre quand et comment il doit les appliquer dans la pratique.

L'unisson sert encore à ramener largement au motif principal d'un morceau de musique, ou bien il est le conduit qui mène à un motif nouveau.

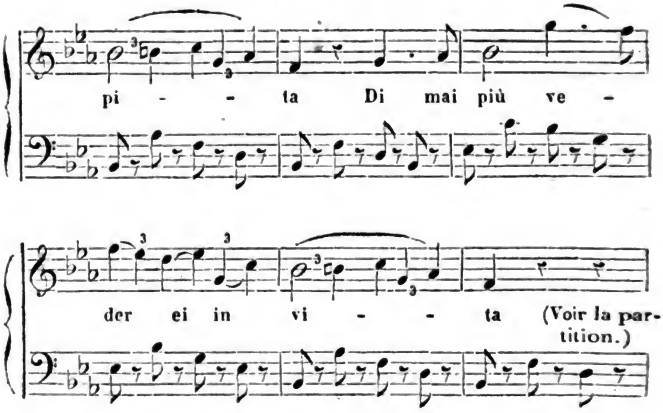
Ce moyen si énergique a été traité avec génie par Bellini, dans le final de son opéra *I Montheci e i Capuletti.* Romeo et Juliette vont être séparés, peut-être pour toujours, par leurs parents inflexibles; une seule pensée occupe alors les deux amants, c'est celle de se retrouver un jour dans un monde meilleur, et ils s'écrient avec transport :

Allegro final du Ier acte de l'opéra cité.



(1) Dans les partitions du siècle précédent, l'alto, cet instrument apprécié et si bien employé par les compositeurs de nos jours, doublait presque toujours la basse à l'octave. Cette disposition avait souvent l'inconvénient de placer la basse au-dessus de la mélodie, grave erreur que l'on doit éviter de commettre avec le plus grand soin.

Digitized by Google



Cet unisson si beau produirait encore plus d'effet si les voix de Roméo et Juliette étaient naturellement à l'octave; mais c'est une malheureuse tradition, consacrée au théâtre italien, que d'écrire le rôle de *Roméo* pour une voix de femme, et Bellini a suivi la route commune. Quoi qu'il en soit, sa phrase mélodique est belle, noble et passionnée, et le chœur qui l'accompagne à l'unisson augmente l'effet qu'elle produit à la scène.

En terminant ce chapitre, nous devons recommander instamment au lecteur l'étude et l'analyse des partitions des trois écoles italienne, allemande et française; mais surtout l'audition préalable et soutenue des chefs-d'œuvres qu'elles ont produits.

Nous avons enseigné les règles dans toute leur grave rigidité, et, à côté d'elles, nous avons signalé les licences que les hommes de génie se sont permises, poussés qu'ils étaient de créer de nouvelles beautés dont l'art pratique s'est enrichi. C'est donc en se formant un jugement sain et en épurant son goût par la lecture et l'audition des beaux modèles, que l'artiste

Digitized by Google

studieux pourra parvenir à mettre en œuvre les préceptes de la théorie, expérience du passé qui deviendra pour lui le flambeau de l'avenir.]

CHAPITRE IV.

SECTION Ire.

De l'art de faire une basse sous une mélodie quelconque. — Rapport mélodique des intervalles; leur nature; leur expression; quels sont ceux qu'on doit éviter d'écrire pour la voix. — De la mélodie vocale et instrumentale. — La basse fondamentale considérée dans ses rapports avec la mélodie.

Jusqu'ici nous avions considéré l'harmonie plutôt comme une science que comme un art; c'est-à-dire que, malgré les nombreux exemples de chant que nous avons donnés pour l'intelligence du texte explicatif, nous n'avons pu nous occuper que de l'enchaînement naturel des accords, abstraction faite de la mélodie. Maintenant que le lecteur possède, outre la connaissance de tous les accords du système, celle des notes de passages, nous allons considérer l'édifice harmonique, non par les fondements que nous croyons avoir bien assis dans l'esprit de notre lecteur, mais par le faîte; c'est-à-dire que, désormais, ce ne sera plus dans la basse que nous découvrirons le germe de la mélodie, mais ce sera l'analyse raisonnée autant que sentie de cette dernière qui nous enseignera bientôt l'art de l'accompagner.

La basse accompagnatrice d'une mélodie quelconque étant en quelque sorte l'ombre et le reflet de celle-ci, la connaissance du rapport mélodique des intervalles devra nous occuper d'abord.

Le lecteur le moins musicien a dû remarquer, depuis longtemps, que la gamme, cette belle succession de sons, n'est autre chose qu'une mélodie, et que, par les différentes combi-

Digitized by Google

naisons qu'on donne aux notes qui la composent, on obtient les effets les plus variés et les plus puissants, soit en rapprochant les intervalles, soit en les doublant, les triplant, et même les quadruplant(1), suivant l'extension qu'on veut donner au dessin musical. Mais la mélodie, restreinte aux seules notes d'une gamme arbitrairement choisie, manquerait d'expression variée, et, par suite, deviendrait d'une monotonie fatigante! C'est donc en changeant de gammes partiellement qu'on a pu donner à la mélodie une forme nombreuse; mais ce moyen, appelé *modulation*, serait encore bien insuffisant si on ne lui avait pas adjoint le rhythme, ou le mouvement qui donne la vie au chant, comme l'enchaînement parfait des accords de l'harmonie lui donne le nombre. Ces deux unités simultanées, sans lesquelles il n'y a point de chant ni d'harmonie supportables, s'appellent, l'une, l'*unité mélodique*, et l'autre l'*unité tonale*. Nous avons, dans le courant des chapitres précédents, effleuré seulement ces sujets intéressants, nous étant réservé de les développer dans ce dernier chapitre où leur place était plus naturelle.]

1. Combien y a-t-il de genres d'intervalles?

Il y en a deux : l'intervalle mélodique et l'intervalle harmonique.

[Nous ne considérons pas ici la qualité des intervalles ; elle

(1) Pour trouver de suite l'intervalle simple qui correspond à l'intervalle composé, fût-ce une vingt-quatrième, il faut décompter autant de fois sept degrés qu'on rencontre d'octaves jusqu'au son de comparaison frappé à la basse. Ainsi, en prenant, par exemple, la note *mi* (à la vingt-quatrième au-dessus de l'ut de la basse), nous trouvons qu'il y a une dix septième de la première octave, en redescendant à la troisième, une dixième de la seconde à la première, et, enfin, une tierce de celle-ci à la dernière; donc le *mi*, étant l'intervalle simple de tierce triplée, une vingt-quatrième n'est autre chose que la médiante (de l'*ut*) éloignée de vingt-quatre degrés de ce son arbitrairement choisi. Ce même calcul s'appliquera à tous les autres intervalles composés.

Digitized by Google

a été enseignée dans la premiere section de ce traité, mais seulement son effet isolé, c'est-à-dire *mélodique*.

Les intervalles harmoniques sont les distances qu'il y a entre les notes qui forment les accords; nous les connaissons depuis longtemps; mais les intervalles mélodiques, offrant des combinaisons toutes nouvelles, nous allons les examiner en détail.

L'intervalle mélodique concourt au dessin du chant par excellence, et peut avoir toutes les inflexions que réclame l'expression musicale et poétique du sujet que l'on traite; une succession d'intervalles mélodiques forme la phrase chantante, qui n'est qu'un membre de la période musicale. C'est le goût, épuré par l'audition des belles mélodies, qui donne au compositeur le sentiment du beau idéal en musique, en lui indiquant quels sont les intervalles les plus mélodieux ou les plus déchirants qu'il doit employer de préférence pour exprimer tel ou tel sentiment qu'il veut peindre avec des sons. Cependant, il est possible de réduire en principe l'enchainement des intervalles, et de leur assigner à chacun, suivant sa succession à un son donné, le degré d'expression dont il est susceptible.

La tonique, suivie de la tierce et de la quinte, a de l'éclat dans le mode majeur; elle est plus sombre dans le mode mineur. La seconde, montant sur la tierce, la fait vibrer plus que la quarte descendant sur elle. La tierce, montant sur la quarte se change en note sensible et a de la douceur; si elle descend sur la seconde, elle a moins d'éclat. La quinte montant sur la sixte, lui donne une expression très harmonieuse; si elle descend sur la quarte, elle est d'un effet moins brillant. La sixte allant à la septième a de la force; si elle descend sur la quinte, elle est d'un effet plus doux; enfin la septième, se résolvant sur l'octave, a du mordant; et, si elle descend sur la

Digitized by Google

sixte, elle est moins expressive. Voilà pour la succession des sons formant l'échelle diatonique ou la gamme.

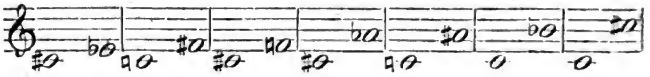
Remarquez, avant d'aller plus loin, que toute note diésée, après avoir été naturelle, acquiert une force de vibration double, et que toute note bémolisée, de naturelle qu'elle était, perd de son intensité sonore.

Cependant, il y a des sauts d'intervalles qui, par leur difficile intonation, doivent être sévèrement bannis de toute bonne mélodie destinée à la voix humaine.]

2. Quels sont les intervalles que l'on doit éviter ?

Ce sont : la tierce diminuée ; la quarte augmentée ; la quinte diminuée ; la sixte diminuée et augmentée ; la septième majeure et l'octave augmentée.

[Exemple :



Et, enfin, leurs redoublements à la dixième, à la onzième, à la douzième, etc., et leurs renversements.

Les neuvièmes supérieures, majeure ou mineure, sont aussi des intervalles d'une difficile intonation, quoiqu'on la pratique quelquefois dans la mélodie vocale ; mais, dans la mélodie instrumentale, tous ces intervalles peuvent être pratiqués, parce que l'exécutant, outre l'étendue de l'instrument qu'il a à sa disposition pour les produire, n'a pas aussi essentiellement besoin que le chanteur d'être guidé par son oreille pour les jouer justes.]

3. Quels caractères expressifs ont les intervalles de

Digitized by Google

l'échelle quand ils se succèdent par degrés disjoints ?

Oui.

[La tonique, allant à la tierce majeure ou mineure, a de l'éclat dans le premier cas et de la douceur dans le second. Si on la fait passer à sa quarte supérieure, elle devient dominante et présente un sens absolu. Si elle gravite vers la sixte, elle a beaucoup d'élégance; si c'est sur sa septième mineure supérieure qu'elle se repose, elle est expressive, et cette dernière tend à descendre à sa sixte inférieure. La tonique, allant à son octave supérieure, a de l'éclat.

En général, on ne doit employer de grandes distances d'intervalles qu'avec beaucoup de ménagement, et dans les cas d'expression véhémente. Les mouvements descendants ont de la noblesse et de la gravité, et les mouvements ascendants ont de la force et de l'énergie.

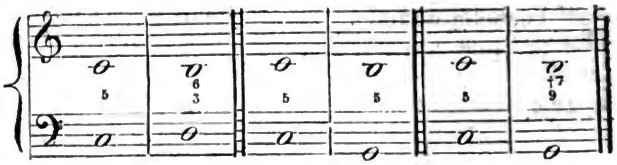
Voici quant à l'effet mélodique des intervalles non altérés de l'échelle diatonique; parlons maintenant de l'harmonie variée avec laquelle on peut les accompagner quand on assigne à chacun d'eux les mouvements suivants.

La *tonique majeure* (1) peut avoir à la basse, outre son octave inférieure, soit le premier ou le second renversement de l'accord dont elle est le son fondamental; si elle se résout sur la note sensible, portant l'accord de quinte diminuée (à son premier renversement), celui de dominante, ou, enfin, celui de septième dominante.

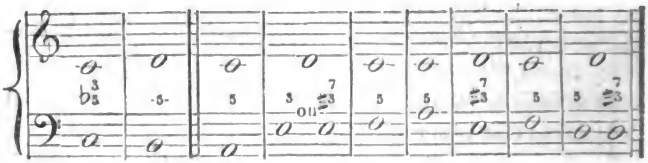
---

(1) Nous considérerons chaque degré de la gamme, non pas comme une *nouvelle tonique*, mais bien comme concourant à conserver, après l'avoir bien établie, l'unité tonale du mode majeur, ou plutôt du ton majeur arbitrairement choisi.

Digitized by Google

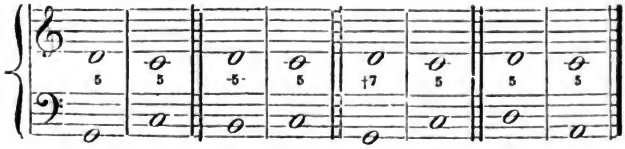


La *tonique* peut aussi s'accompagner: par ses accords mineurs relatifs et synonymes; par la tonique du quatrième degré, quand on la résout sur la seconde portant l'accord de dominante ou celui du troisième degré (avec tierce majeure ou mineure); par celui de septième dominante, ou, enfin, par la tonique du deuxième degré, (avec tierce majeure ou mineure). Exemple:



La *seconde* peut porter l'accord de dominante, de quinte diminuée et de septième dominante, quels que soient leurs renversements (n° 1), si la seconde se résout sur la tonique; elle peut porter, outre l'un des accords précédents, l'accord parfait mineur; alors la tonique devient tierce de son mode mineur relatif (n° 2).

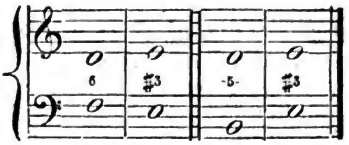
N° 1. N° 2.



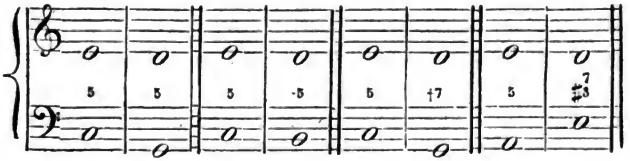
Si la seconde se résout sur la tierce supérieure, et qu'on

Digitized by Google

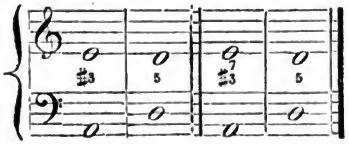
ait posé, sous cette même *seconde*, le premier renversement de l'accord parfait mineur (dont elle est la tonique), ou bien l'accord de quinte diminuée, la tierce pourra porter l'accord parfait majeur du troisième degré. Exemple :



La *tierce*, qui se résout sur la seconde inférieure, peut avoir pour basse la tonique principale ou celle mineure relative (renversées ou non) ; mais, alors, la seconde doit avoir pour basse, soit l'accord de la dominante, de la quinte diminuée, ou de la septième dominante, appartenant à l'un et l'autre mode. Exemple :



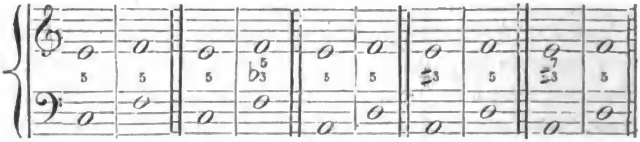
Si l'on considère la *tierce* comme devenant la *quinte* de l'accord de dominante ou de septième dominante du second degré, portant accord parfait mineur, on peut l'accompagner en conséquence. Exemple :



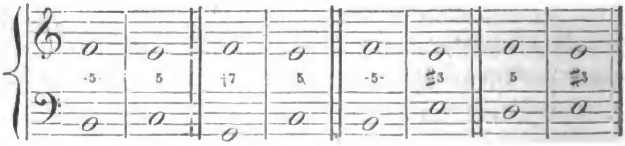
(On pourrait aussi renverser ces deux accords de dominante et de septième dominante.)

Digitized by Google

Si la *tierce* monte à la quarte, elle peut avoir pour basse, soit la tonique principale, soit le mineur relatif de cette dernière ; mais, dans le premier cas, la quarte sera l'octave de l'accord parfait majeur ou mineur du quatrième degré, et, dans le second, elle sera la tierce de l'accord parfait mineur du deuxième degré, et l'accord mineur relatif, posé sous la tierce, pourra se changer en accord de dominante ou de septième dominante. Exemple :

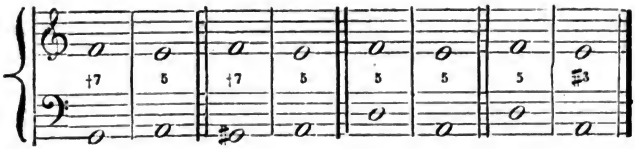


La *quarte*, descendant à la tierce, pourra porter l'accord de quinte diminuée, ou celui de septième dominante si la tierce porte celui de l'accord parfait ; mais, si elle porte l'accord parfait majeur du troisième degré, la quarte ne pourra porter que l'accord de quinte diminuée ou celui de l'accord parfait mineur du second degré. Exemple :

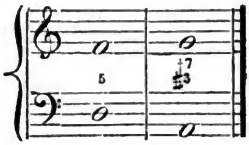


Si la tierce porte l'accord parfait mineur relatif du ton principal, la *quarte* pourra porter, soit la septième dominante de ce même ton, soit celui de septième diminuée du mineur relatif, ou, enfin, l'accord parfait mineur du second degré. Cependant, l'accord résolutif, posé à la tierce, pourra être majeur. Exemple :

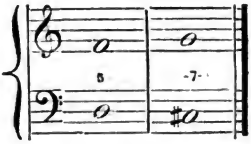
Digitized by Google



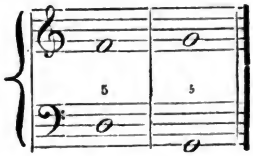
La *quarte*, montant à la quinte, pourra porter l'accord parfait mineur du second degré, si la quinte devient la septième mineure de la dominante de ce même degré. Exemple :



On pourra mettre aussi la septième diminuée de la tonique du second degré pour accord résolutif dans un cas semblable. Exemple :



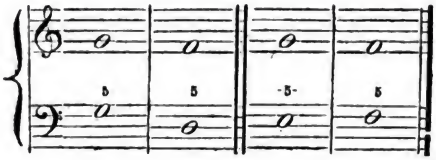
Enfin, la *quarte* pourra encore porter l'accord parfait mineur du second degré, si la quinte porte l'accord de la dominante du ton principal. Exemple :



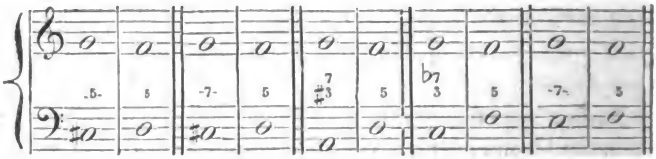
La *quinte* allant à la quarte pourra porter, soit l'accord de dominante du ton principal, soit celui de quinte diminuée

Digitized by Google

de l'accord du quatrième degré, si la quarte porte l'accord parfait du second degré, dans le premier cas, ou celui du quatrième dans le second. Exemple :

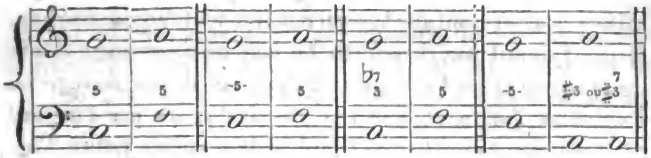


Si la quarte résolutive porte l'accord parfait mineur du second degré, la quinte pourra porter, soit l'accord de quinte diminuée ou de septième diminuée, posée sur sa note sensible, ou sa septième dominante. Mais, si la *quinte* porte l'accord parfait majeur du quatrième degré, la quarte pourra porter la septième dominante de ce même nouveau ton, ou la septième diminuée posée sur sa note sensible. Exemple :

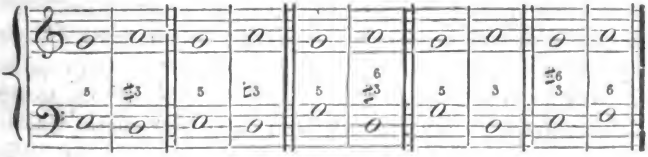


Si la *quinte* se résout sur la sixte du ton principal, on pourra l'accompagner, soit de la dominante, de la quinte diminuée ou de la septième dominante du quatrième degré, pourvu que la sixte porte l'accord parfait majeur du quatrième degré. Si la sixte devient la dominante ou la septième dominante de l'accord parfait mineur du second degré, la quinte pourra appartenir à l'accord de quinte diminuée de ce nouveau ton.

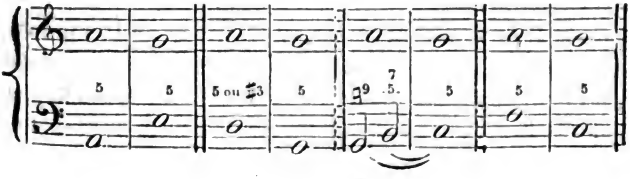
Digitized by Google



Enfin, si la sixte devient la dominante de l'accord parfait majeur du cinquième degré, la quinte pourra se changer en tierce de l'accord parfait mineur du troisième degré, ou bien être l'octave de l'accord de dominante du ton principal. Il en sera de même pour la quinte si la sixte résolutive devient la quinte de l'accord parfait mineur du second degré; seulement, on pourra, dans le second cas, poser sous cette même *quinte* l'accord de quinte diminuée du même ton. Exemple :

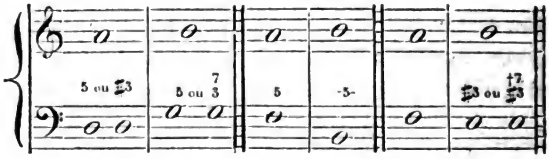


La *sixte*, qui se résout sur la quinte, peut être accompagnée, soit par l'accord parfait mineur relatif (si la quinte devient la tierce de l'accord parfait mineur du troisième degré), soit par l'accord parfait mineur ou majeur du second degré, si la quinte devient l'octave de l'accord de dominante du ton principal. Elle peut aussi être accompagnée par les accords de neuvième majeure ou de septième sensible; et, enfin, si la quinte porte l'accord de tonique, on peut accompagner la sixte par l'accord parfait majeur du quatrième degré. Exemple :

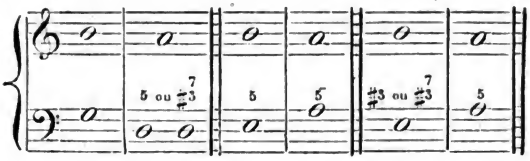


Digitized by Google

Si la *sixte* se résout sur la septième, on peut l'accompagner, soit par l'accord parfait mineur ou majeur du second degré dans le cas où la septième porterait l'accord de dominante ou de septième dominante (du ton principal), ou par l'accord parfait majeur du quatrième degré, si la septième porte l'accord de quinte diminuée. On peut poser également l'accord du quatrième degré sur la *sixte*, si la septième devient la quinte de l'accord de dominante ou de septième dominante du ton mineur relatif. Exemple :



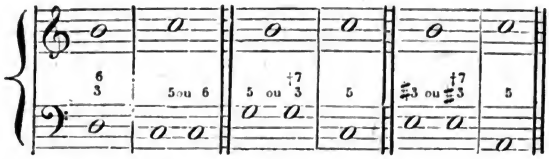
La *septième*, qui se résout sur la sixte, peut porter l'accord de dominante du ton principal, si la sixte devient la quinte de l'accord parfait majeur ou mineur du second degré ; elle peut aussi porter l'accord parfait mineur du troisième degré, ou celui de dominante ou de septième dominante, si la sixte porte l'accord parfait relatif du ton. Exemple :



Si la *septième* se résout sur l'octave, elle peut être accompagnée de la quinte diminuée renversée ou de la dominante du ton principal (si l'octave devient la tonique de l'accord parfait majeur principal ou de celui du mineur relatif); et, enfin, elle portera l'accord de la dominante ou de la septième

Digitized by Google

dominante du ton mineur relatif principal, si l'octave devient la tierce de ce dernier ton. Exemple :



Quant à l'*octave*, il faut, pour l'accompagner, employer les différentes harmonies de notre premier exemple, attendu que cet intervalle mélodique est le même que la tonique, élevé seulement de sept degrés.

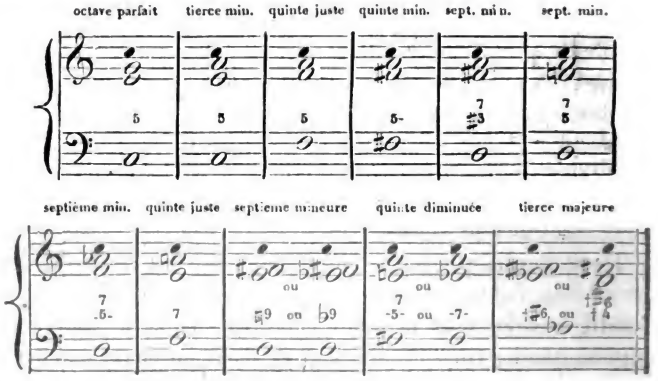
Il est inutile que nous donnions un tableau semblable au précédent, fait avec la succession diatonique du ton mineur relatif de celui d'*ut* majeur, parce que nous ne pourrions répéter que les vingt exemples précédents, en changeant seulement leur ordre ; car le lecteur n'ignore pas que la position sur d'autres degrés des deux demi-tons du mode mineur, ainsi que la tierce baissée d'un demi-ton, constituent les seules différences qui existent entre ce dernier mode et le mode majeur dont il découle naturellement.

Vouloir, enfin, consigner toutes les harmonies exceptionnelles avec lesquelles on pourrait accompagner n'importe quelle espèce d'intervalles, soit naturels ou altérés par les signes accidentels, serait entreprendre l'impossible ; il n'y a que l'audition des œuvres de l'art et leur examen approfondi qui puissent servir de guides certains au lecteur.

Remarquons que toute *note réelle*, appartenant à un mode quelconque, peut faire partie intégrante des trois accords parfaits fondamentaux de chacun de ces modes ; sans compter qu'elle peut encore entrer dans la formation de toute espèce d'accords fondamentaux dissonnants, étrangers aux tons majeurs et mineurs.

Digitized by Google

Voici une démonstration sur la tonique *ut* majeur que le lecteur devra transposer sur chacun des sept degrés de ce ton, et, de plus, récrire en *la mineur*, afin d'obtenir les mêmes résultats dans ce mode relatif.



4. Quelle différence y a-t-il entre la mélodie vocale et la mélodie instrumentale ?

La première est la mélodie par excellence et l'expression de tous les sentiments qui peuvent agiter noblement le cœur de l'homme. La seconde, quoique ayant un champ plus vaste à parcourir, n'est qu'une imitation de la première.

[La mélodie instrumentale ne peut, malgré tous les prodiges qu'elle opère, quand c'est le génie d'un Mozart ou d'un Beethoven qui l'a créée, surpasser l'autre en puissance et en expression. Quel est l'instrument, quelle est la symphonie qui pourra jamais nous causer les transports ravissants de la voix des Duprez, des Rubini, des Malibran, ou nous émouvoir comme le font les chœurs des Haydn, des Weber et des Le Sueur ?

Digitized by Google

Aussi, un savant didacticien du dix-huitième siècle, l'abbé Duboz, disait-il avec raison, en parlant de la musique instrumentale, qu'elle produisait à l'oreille le même effet qu'un très beaupaysage produit aux yeux lorsqu'on l'aperçoit à travers les vapeurs de l'atmosphère !

Mais la réunion des deux genres vocal et instrumental produit l'effet le plus harmonieux et le plus puissant; car la mélodie vocale, c'est l'ame du chant, et l'harmonie en est le corps. De plus, l'imitation des effets matériels de la nature inanimée, ne pouvant être faite que par la symphonie, son adjonction à la mélodie vocale gagne en précision, parce que cette dernière lui sert de programme.]

5. Qu'est-ce que la *période mélodique* ?

C'est la réunion de plusieurs membres de phrases qui, subdivisées l'une par l'autre, produisent ce qu'on appelle un chant ou un motif.

[La première partie d'une phrase de chant s'appelle, comme on l'a déjà dit dans la Méthode de Chant, l'*antécédent*, et la seconde partie s'appelle le *conséquent*.

Pour qu'une phrase de chant ait de l'élégance et frappe vivement ceux qui l'écoutent, il faut absolument que le dessin mélodique du conséquent ait une similitude de forme avec son antécédent.

La coupe de la phrase, comme on l'a dit aussi dans la deuxième partie de ces *Études*, peut être *binaire* ou *ternaire*, c'est-à-dire composée de deux ou quatre, et de trois ou six mesures.

La période musicale a la même faculté, mais elle doit en outre être formée de plusieurs phrases formant un tout mélodique.

Digitized by Google

Enfin, on peut entremêler les coupes binaires ou ternaires, *et vice versâ*, c'est-à-dire que le compositeur peut, quand la vérité d'expression et le bon goût l'y autorisent, écrire l'antécédent binaire et son conséquent ternaire. Le contraire a également lieu.

Si la mélodie pour être *une* a besoin d'être soumise à des règles métriques aussi impérieuses, l'harmonie qui l'accompagne devra naturellement en suivre de semblables; seulement, la faculté que possède une *note réelle* (c'est-à-dire devant porter accord) d'appartenir à plusieurs différentes harmonies, donnera une plus grande latitude au compositeur.]

6. Quelles sont les règles qu'on doit suivre pour se rendre compte de l'harmonie qui doit accompagner une mélodie quelconque?

Il y en a plusieurs.

1° La tonalité générale dans laquelle on écrit la mélodie; 2° les modulations ou cadences passagères sur lesquelles elle fait de petits repos avant de terminer sur l'accord de sa tonique naturelle; 3° la distinction des notes de *passage*, qui, unies au notes *réelles*, forment le dessin de la mélodie; et, enfin, 4° le caractère expressif de cette même mélodie.]

7. Quand une même mélodie se représente souvent dans le cours d'un morceau de musique, que doit faire le compositeur pour lui donner une physionomie toujours nouvelle?

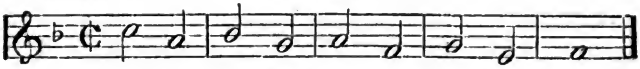
Il doit varier autant que possible l'harmonie accompagnatrice, en recherchant quels sont les accords du système dans lesquels les notes de la mélodie peuvent entrer comme parties intégrantes.

Digitized by Google

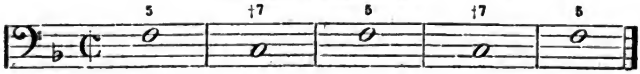
[Voici, sur ce sujet, un exemple mélodique sous lequel dix basses différentes sont écrites, ce qui enseignera au lecteur de quelle ressource est l'harmonie dans un cas semblable.

Pour bien comprendre ces dix variétés de la basse, il faut supposer que la mélodie suivante sera répétée dix fois dans le courant d'un même morceau.

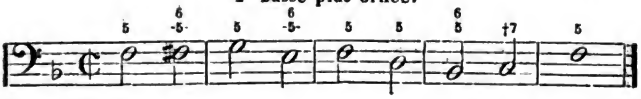
Andantino. **Mélodie (1).**



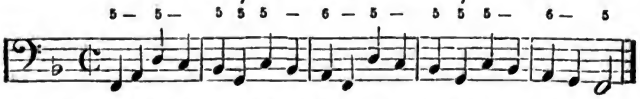
1re basse fondamentale.



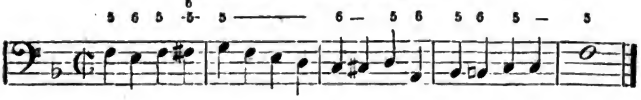
2e basse plus ornée.



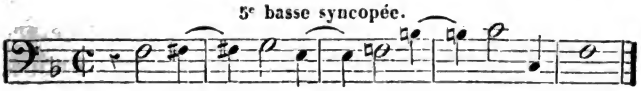
3e basse ayant encore plus de mouvement, et par laquelle l'harmonie est variée presque sur chaque temps.



4e basse dans le même style que la précédente, mais ayant une marche plus gracieuse.



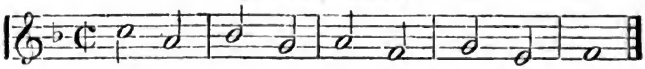
5e basse syncopée.



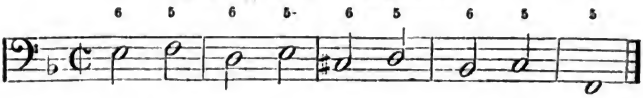
(1) Remarquez que cette période est tout à la fois ternaire et binaire, c'est-à-dire qu'elle est composée de deux membres de phrase dont le premier a trois mesures et le second deux mesures seulement.

Digitized by Google

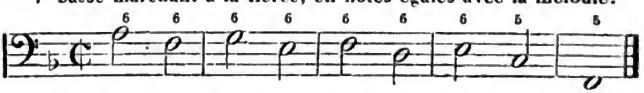
Mélodie primitive.



6e basse commençant par l'accord de dominante (du ton) à son premier renversement.



7e basse marchant à la tierce, en notes égales avec la mélodie.

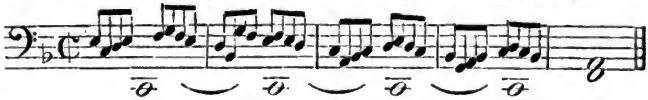


On pourrait aussi, lorsqu'on écrit à plus de deux parties, employer la pédale inférieure, soit sur la tonique ou sur la dominante.

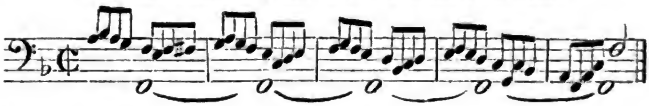
Voici deux exemples sur ce sujet.

Mélodie primitive.

8e basse faisant la pédale sur la dominante du ton principal.



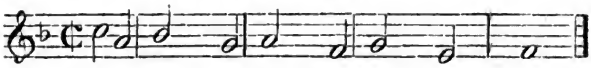
9e basse faisant la pédale sur la tonique principale.



Enfin, on peut encore, sous la précédente mélodie, employer une suite de suspensions, soit seule à la basse, ou avec la pédale de *tonique* ou de *dominante* seule, et même avec les deux pédales réunies.

Digitized by Google

Mélodie primitive.



10e basse pouvant être exécutée sous la mélodie, soit avec les suspensions seules, ou bien en les réunissant avec les pédales double ou simple placées au-dessous d'elles.

D'après l'examen des dix basses précédentes, le lecteur se convaincra aisément que l'emploi absolu de la basse fondamentale de l'harmonie accompagnatrice donnerait une lourdeur insupportable à la mélodie si on l'employait constamment.

Mais, si l'on variait de dix manières la mélodie presque puérile de cet exercice, on pourrait obtenir une harmonie nouvelle sur chacune de ces dix variations; car l'harmonie musicale, image de l'harmonie des corps célestes, est aussi infinie qu'elle dans ses combinaisons admirables.

Les anciens théoriciens donnent à la basse les quatre différentes dénominations qui suivent :

1° La *basse fondamentale;* c'est la basse donnée naturellement par les notes réelles de la mélodie, par rapport au ton principal dans lequel elle est écrite, ou bien aussi dans celui sur lequel elle module passagèrement.

2° La *basse continue;* c'est une basse qui, sans être fondamentale d'un bout à l'autre, accompagne la mélodie pendant toute sa durée.

---

(1) Remarquez que les petites croches qui suivent la noire sur chaque premier temps faible de la mesure ne sont que de simples broderies qui font pressentir la blanche résolutive (c'est-à-dire portant accord) qui les suit; c'est comme si la blanche était pointée et valait trois temps.

Digitized by Google

3° La *basse figurée;* c'est celle qui, placée sur une note longue, comme la ronde, par exemple, divise les temps de la mesure en plaçant sur chacun d'eux une des notes formant l'accord plaqué (1) naturel à la mélodie.

4° La *basse contrainte;* c'est celle qui, sans relâche, fait le même dessin mélodique, tandis que les parties supérieures changent de figure sur elles-mêmes. Le savant Reicha a écrit sur la simple mélodie *ut*, *si*, *la*, *sol*, qui n'est autre que le carillon des cloches de presque toutes les églises catholiques, cent ou cent-cinquante variations admirables par leur originalité, et surtout à cause de la difficulté vaincue. On pourra les lire avec fruit à la bibliothèque du Conservatoire.

Voici, pour terminer cette section importante aux progrès du lecteur, quelques considérations dernières sur la formation mélodique, suivies de l'analyse d'un chant avec la basse qui l'accompagne.

La période musicale, comme nous l'avons déjà dit dans la deuxième partie de ces *Études*, a les mêmes divisions de temps et de repos que le discours oratoire, c'est-à-dire qu'elle a sa virgule, son point-et-virgule, ses deux points et son point final. De plus, par l'élévation de l'intervalle mélodique, on peut imiter le point d'exclamation ou d'admiration ; mais c'est surtout par la cadence rompue harmonique, ou la résolution exceptionnelle d'un accord accompagnant la mélodie, qu'on imite avec vérité les points suspensifs ou de réticence, qui, dans la poésie, donnent tant de force à l'expression des passions.

La difficulté consiste donc à savoir ponctuer la mélodie; et cette ponctuation réagit nécessairement sur l'harmonie accom-

---

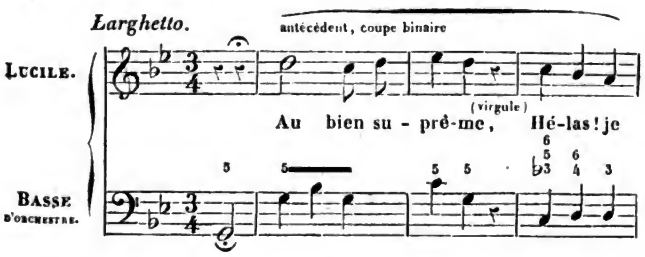
(1) Un accord *plaqué* est celui qui se produit en faisant entendre simultanément toutes ou plusieurs notes harmoniques ; l'accord *brisé*, ou l'*arpège*, les fait entendre l'une après l'autre. Ainsi une basse figurée est une suite d'accords brisés ou d'arpèges.

Digitized by Google

pagnatrice. Il faut éviter, quand le sens poétique n'est pas terminé, de faire une cadence parfaite à sa basse aussi bien qu'une terminaison absolue dans la phrase mélodique. De plus, il faut chercher quelles sont les modulations passagères que fait la mélodie avant d'arriver à une modulation absolue.

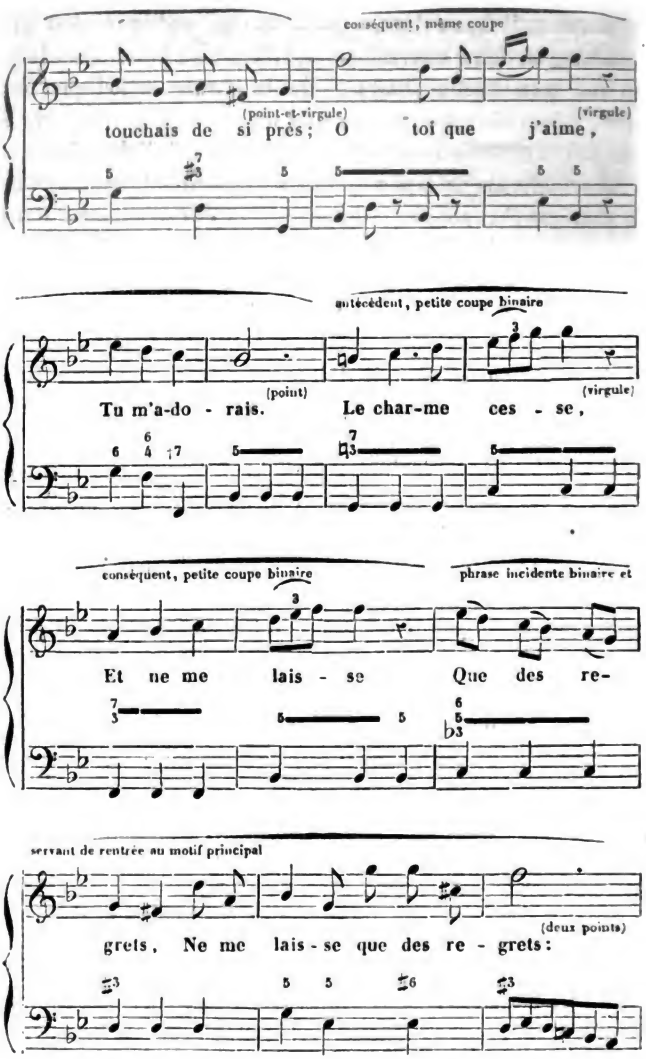
Ces différents préceptes sont extrêmement difficiles à mettre en pratique, et, comme le dit avec vérité J.-J. Rousseau, dans son *Dictionnaire de Musique*, à l'article *Basse :* « l'oreille est formée, à cet égard, long-temps avant que les règles ne soient apprises.» C'est donc plutôt le sentiment de la tonalité, que le véritable artiste possède aussi instinctivement que celui de l'unité mélodique, qui doit guider le compositeur dans cet examen difficile ; car, ajoute le philosophe de Genève : «L'homme mal organisé ne pourra jamais parvenir qu'à donner de la lourdeur et de l'insipidité à son harmonie, privé, comme il l'est, de ce tact qui, bien avant l'étude des règles de l'art, les fait deviner à l'homme supérieur. »

Voici une mélodie de Grétry (1), analysée sous le rapport de l'expression poétique, de la ponctuation littéraire et musicale, et, enfin, sous celui des modulations générales et passagères.

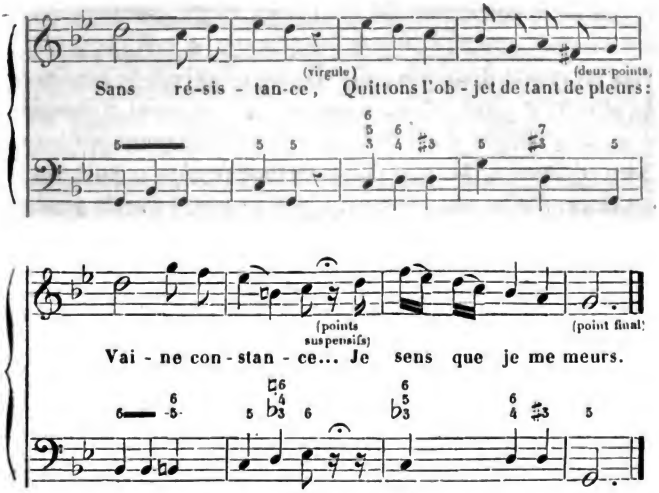


(1) C'est encore dans un ouvrage de ce spirituel et si vrai compositeur que nous prendrons un exemple pour sujet de cette démonstration que nous n'avons dû qu'effleurer à la section du *Chant uni à la parole* (deuxième partie de ces *Etudes*, page 297).

Digitized by Google



Digitized by Google



Cet air, d'une expression très mélancolique, est extrait de *Lucile*, le second opéra de Grétry. Sous le rapport scénique, il est empreint d'une couleur pleine de vérité ; car il y a, dans cette mélodie, un sentiment de résignation douloureuse très touchant. Lucile apprend qu'elle a été substituée par une nourrice coupable, que cette femme était sa mère, et que, fidèle à l'honneur, elle doit abandonner une maison dans laquelle son hymen allait être célébré le jour même avec un riche seigneur. Victime d'un secret que son père nourricier et elle seule possèdent encore, elle n'hésite pas un seul instant à prendre le parti que l'honneur lui commande ; mais, attérée par cette révélation foudroyante, elle exprime la douleur vive qu'elle lui cause.

La mélodie s'abaisse avec ce vers : *Hélas! je touchais de si près ;* elle s'élève sur le vers suivant avec énergie et retombe encore sur le quatrième. La modulation qui, du mineur, était passée au majeur relatif, annonce une gamme nouvelle dans

Digitized by Google

le ton de la dominante du quatrième degré, sous ces vers : *Le charme cesse Et ne me laisse Que des regrets ;* ce dernier vers est répété deux fois, afin d'exciter l'intérêt de l'auditeur au plus haut point. Mais, après ce court moment d'énergie, le motif si résigné du début reparaît avec ces nouveaux vers : *Sans résistance, Quittons l'objet de tant de pleurs ;* puis, après ces mots : *Vaine constance !...* Il y a un temps d'arrêt général qui prépare avec beaucoup de naturel ce dernier vers expressif : *Je sens que je me meurs !*

Il est impossible de pousser plus loin la vérité déclamatoire, unie à la forme mélodique, que ne l'a fait Grétry dans cet air admirable ; le lecteur remarquera que la ponctuation grammaticale y est observée et suivie avec une rare fidélité par la ponctuation mélodique.

Quant au mérite de l'harmonie accompagnatrice, il est à la hauteur de celui qui distingue cet air touchant. La cadence plagale, qui se fait sur le premier temps de la seconde mesure, donne à la mélodie un caractère solennel et profond, et la cadence parfaite, qui termine dans le ton principal, à la quatrième mesure, semble indiquer que tout est fini pour Lucile. La mélodie des quatre mesures qui forment le conséquent de la première phrase, ayant à peu près la même forme que celle de son antécédent (sauf la différence de mode), l'harmonie qui l'accompagne a dû nécessairement être la même que la précédente ; seulement, le changement de mode lui donne une expression plus tranchée. La petite coupe binaire deux fois répétée, d'abord en *ut* mineur et ensuite en *si* majeur, fait ressortir avec plus d'éclat l'accord de dominante, que celui de sixte augmentée précède, et le retour symétrique du premier motif et de l'harmonie de *sol* mineur qui l'accompagne produit une sensation très douce qui rend plus piquante encore la demi-cadence que fait la basse sur le premier renver-

Digitized by Google

sement de l'accord du quatrième degré; enfin, la cadence parfaite conclut avec naïveté dans le ton principal.

Cette basse, inspirée par la situation dramatique et le véritable sentiment d'expression que Grétry possédait au plus haut point, serait bien difficile à remplacer; cependant, comme exercice sur le sujet important que nous traitons dans cette section, nous engageons le lecteur à essayer d'en trouver quelqu'autre sous la mélodie dont nous venons de lui faire l'analyse mélodique et harmonique. Ce travail ne pourra que lui être profitable, en lui faisant découvrir, par lui-même, quelles sont les ressources que peut offrir la science harmonique, si riche et si féconde en effets nouveaux, quand le sentiment éclaire la pratique d'une théorie large et ennemie de tout faux système.]

8. Toute espèce de mélodie peut-elle s'accompagner?

Non.

[Il y a certaines mélodies, ou plutôt certaines fractions mélodiques, qui, quoique très expressives, se refusent à toute espèce d'accompagnements harmoniques; dans ces cas, très rares pourtant, le compositeur doit les faire entendre seules ou doubles à l'octave; ou bien, si leur expression a de la force et leur dessin une certaine étendue, il peut encore les écrire en unisson général, ce qui, comme nous l'avons dit précédemment à la section de l'*unisson*, produit un effet mâle et imposant en coupant le nœud gordien harmonique; car, s'il y a du génie à vaincre une difficulté, il y a aussi plus que de l'habileté à savoir la tourner au profit de l'effet général.]

Digitized by Google

SECTION II.

De l'harmonie à deux, à trois et à quatre parties, ou du duo, du trio et du quatuor.

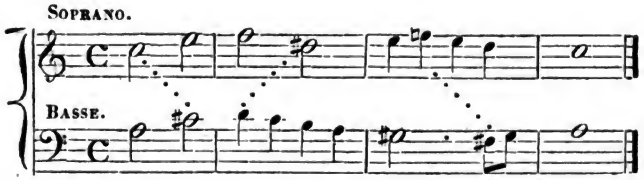
Nous ne considérerons, dans cette section, les duo, trio et quatuor que sous le rapport harmonique et d'après les règles que la science prescrit de suivre pour parvenir à écrire purement de l'harmonie, soit à deux, à trois ou à quatre voix ; car ce serait sortir de notre sujet que de prétendre enseigner au lecteur la différente coupe de ces morceaux, coupe qui varie suivant le caprice du compositeur instrumental ou les exigences que la scène impose au compositeur dramatique.

Il y a deux sortes de duos : le duo écrit pour deux voix seules, et le duo auquel on adjoint un accompagnement d'orchestre, soit partiel ou complet. Dans le premier cas, on doit s'interdire, entre les parties, les quintes et les octaves de suite (sauf le cas exceptionnel d'unisson, comme Bellini nous en a offert l'exemple dans le chapitre précédent, page 655). Si le duo est écrit pour deux voix égales, on ne sera pas astreint à écrire la basse fondamentale ou réelle à la seconde voix, pendant toute sa durée, surtout si les voix choisies sont celles de soprano. Mais, si le duo a lieu entre cette dernière voix et celle de basse, on pourra écrire, à la seconde partie, la basse réelle, en ayant soin cependant de l'orner, afin de ne pas l'empreindre d'un caractère trop scholastique.

Il y a certaines précautions à prendre quand on écrit le duo à voix seules, c'est-à-dire sans aucune espèce d'accompagnement, afin de ne pas donner de la rudesse à l'harmonie. Dans ce cas, les quintes et les octaves cachées doivent être prohibées rigoureusement ; les résolutions directes (ou par mouvement semblable), produisant l'intervalle de tonique et de quinte frappées simultanément, sont d'une crudité insupportable, et

Digitized by Google

les sauts d'intervalles trop élevés ne sont pas d'un meilleur effet. Les fausses relations doivent être également évitées avec soin entre les deux parties. On appelle *une fausse relation* l'altération subite d'une note à une partie, quand, à un temps précédent, l'autre vient de faire entendre la même note dans son état normal. Exemple :



Les points conducteurs indiquent suffisamment les fausses relations dans l'exemple précédent.

Si le duo est destiné aux voix de soprano et de ténor, on aura soin de placer la mélodie dominante à cette seconde partie, tandis que la première l'accompagnera à la sixte supérieure ; la voix de ténor ayant un timbre particulier qui semble la placer au-dessus de celle de soprano, quoiqu'elle soit d'une octave plus basse (1).

Le duo accompagné, ne fût-ce que d'une simple partie de basse, n'est pas assujéti à des règles aussi sévères que le duo réel (c'est-à-dire écrit pour deux voix seules). Cependant les fausses relations n'y sont pas non plus tolérées ; c'est au tact du lecteur que nous laissons l'appréciation de ce précepte, trop enfreint de nos jours par la généralité des compositeurs.

L'harmonie du trio est la plus pure qu'on puisse écrire, parce

(1) Remarquons que le duo à *voix seules* est privé de l'effet pittoresque de la pédale, attendu que, pour écrire cette note de passage, sans la priver de son bon effet, il faut au moins avoir trois parties à sa disposition : la première *mélodique*, la seconde *harmonique*, et, enfin, la troisième tenant la *pédale*. Le duo *accompagné* n'est pas dans ce cas, puisqu'il a une basse ajoutée.

Digitized by Google

qu'elle a la faculté de faire entendre les trois sons essentiels de n'importe quel accord.

Une suite de sixtes produit un bel effet dans le trio ; de plus, on peut y employer, quoique sans autre accompagnement, la pédale et les différentes suspensions. Quand on écrit un trio à trois voix semblables, il faut que chacune d'elles représente la première, la seconde partie et la basse, comme si on employait les voix différentes du soprano, du contralto et de la basse-taille. Quand un trio n'est pas accompagné par l'orchestre, la troisième partie doit accompagner régulièrement les deux autres, c'est-à dire en faire la bonne basse.

L'extinction presque totale de la voix de contralto oblige les compositeurs à écrire leurs chœurs plutôt à trois voix (soprano, ténor et basse) qu'à quatre voix, comme on le faisait autrefois ; ou bien, pour y suppléer, ils séparent les ténors en deux parties ; mais l'effet n'est plus le même, parce que le timbre des voix n'est pas différent. Le changement est aussi insensible quand on remplace le contralto par le second-dessus. Lorsqu'on emploie, par intervalle, le duo dans le trio, la rentrée de la voix qui avait fait un silence peut produire un effet très harmonieux. Lisez, à cet effet, le trio du second acte du *Guillaume Tell* de M. Rossini.

La réunion des quatre parties produit l'effet musical le plus complet, et peut se passer de tout accompagnement étranger, en satisfaisant l'oreille par sa plénitude harmonique. Quand on fait un quatuor à quatre voix égales, on doit donner à chacune d'elles la partie correspondante à celle du quatuor en voix réelles, assignant à la première le dessus, à la seconde le contralto, à la troisième le ténor, et, enfin, à la quatrième la partie de basse-taille. On peut, pour varier le quatuor, n'y faire entendre partiellement que le duo ou le trio, et réunir ensuite les quatre voix ; ce moyen produit toujours beaucoup d'effet

Digitized by Google

quand il est bien ménagé. Il arrive souvent que les quatre voix, dans les chœurs, ne font qu'un accompagnement plaqué et syllabique, tandis que l'orchestre ou la voix solo qu'ils accompagnent exécute la mélodie ; cette manière, très usitée dans nos opéras et dans ceux d'Italie, produit un effet très pittoresque. On écrit des morceaux à cinq, six, sept, huit et dix voix réelles ; mais, dans ce cas, l'harmonie n'est que doublée ou triplée entre les voix. M. Rossini, dans le *Voyage à Reims* (opéra de circonstance en 1825), en a écrit un à quatorze voix. On pourra le lire dans le *Comte Ory* où il l'a intercalé.]

SECTION III.

Des Imitations ou du Style figuré.

1. Qu'est-ce qu'une *imitation?*

C'est la reproduction, à un intervalle quelconque, d'un trait de mélodie arbitrairement placé à l'une ou l'autre partie de l'harmonie.

2. Combien y a-t-il de sortes d'imitations?

Deux : l'imitation harmonique et l'imitation rhythmique.

[L'imitation harmonique se fait le plus ordinairement à l'octave, la septième, la quinte et la quarte. Quand l'imitation est perpétuelle, c'est-à-dire continuée entre les parties d'un bout à l'autre d'un morceau, elle prend le nom de *canon*. L'imitation pratiquée entre les autres intervalles est beaucoup moins usitée.

Quoique le genre figuré appartienne plutôt à l'étude du

Digitized by Google

contrepoint (1), son emploi heureux dans la musique d'un caractère moins sévère nous oblige à entrer dans quelques détails sur l'art de l'appliquer à la simple harmonie.]

3. Quelles règles doit-on suivre pour écrire correctement des imitations harmoniques?

Il faut d'abord choisir un sujet ou *antécédent* auquel on donne pour imitation un trait semblable, à un intervalle quelconque, et qu'on appelle le *conséquent*.

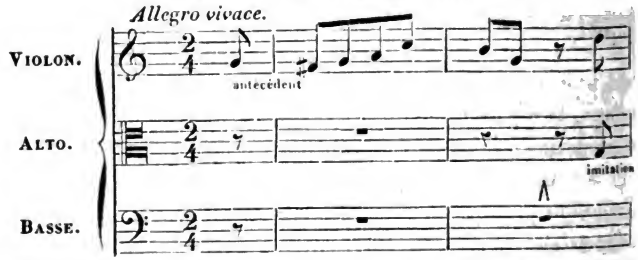
[Le lecteur a dû remarquer que les membres de phrase de la mélodie sont composés d'antécédents et de conséquents; seulement, ce qui les différencie de l'imitation harmonique, c'est que c'est une seule et même partie qui fait les uns et les autres, tandis que, dans l'imitation, l'antécédent est toujours fait par une partie et le conséquent par l'autre.

L'imitation harmonique peut se faire entre deux, trois ou quatre parties, et même plus, quand la forme de l'antécédent s'y prête.

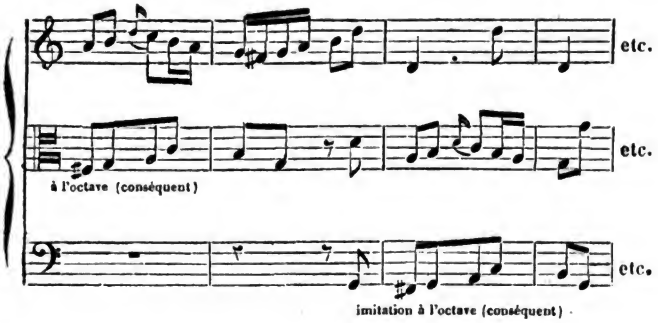
Voici un exemple d'imitations harmoniques, aux différents intervalles les plus usités, et faites depuis deux jusqu'à quatre parties.

Haydn, final du quatrième quatuor en *ut*, à la 48e mesure de la première reprise.

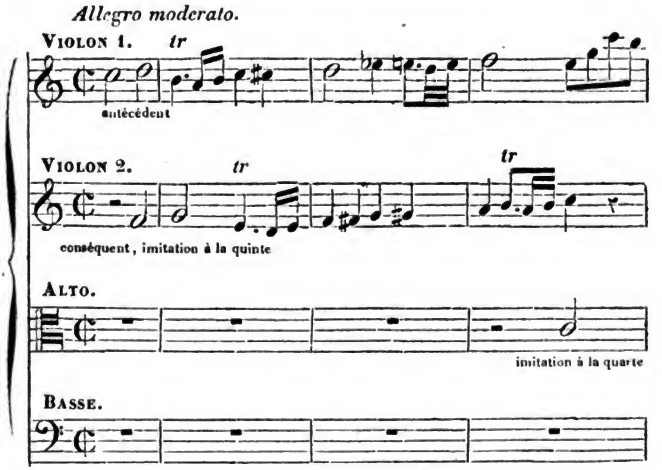
Imitation à l'octave à deux et trois parties.



(1) Ainsi appelé, parce que, lors de l'invention de la notation musicale, c'était par

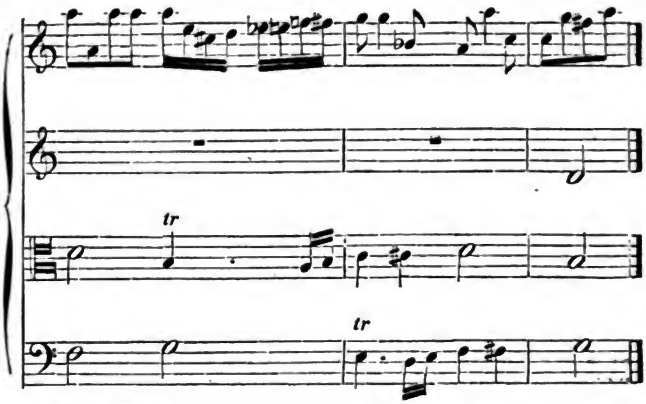


Même auteur, premier morceau du précédent quatuor en *ut*, à la 51e mesure de la seconde reprise.



des petits points que se figuraient les notes. Le contrepoint est l'harmonie pleine mais peu nombreuse du moyen-âge, ce qui rend son étude aussi longue que difficile, à cause des règles sévères qui régissent ce genre de composition.

Digitized by Google



imitation à la quinte

Le lecteur remarquera que l'antécédent doit toujours être entendu seul d'abord, afin de rendre plus sensible l'entrée du conséquent, c'est-à-dire que, quel que soit le nombre de parties faisant l'imitation harmonique, chaque nouveau conséquent de l'antécédent principal doit compter au moins une pause avant de se faire entendre.

On peut faire aussi des imitations doubles quand on écrit à quatre parties; c'est-à-dire que deux parties font chacune un antécédent différent auxquels les deux autres parties répondent par deux conséquents également dissemblables.

Voici un exemple tiré d'un *Amen* du *Gloria* d'une messe de Keiser, compositeur saxon (1).

---

(1) Keiser fut l'un des fondateurs de l'opéra en Allemagne, vers 1692. Il réussissait également bien dans le genre sacré, et sa *Messe de Noël* obtint un aussi grand succès que son opéra de *Basilius*. Malheureusement, les manuscrits de ce grand compositeur ne sont pas parvenus jusqu'à nous. M. Fétis seul possède un air du *Basilius*, air admirable que madame Schrœder-Devrient chanta avec un grand succès aux concerts historiques donnés à Paris, en 1832, par le savant maître de chapelle du roi des Belges.

Digitized by Google

Moderato.

premier antécedent

SOPRANO. A - - - men, A - - -

ALTO.

second antécedent

TÉNOR. A - - - - - - - -

troisieme antécedent

BASSE. A - - men, A - men,

conséquent de la Basse

men, A - - men, A - - men,

conséquent du soprano

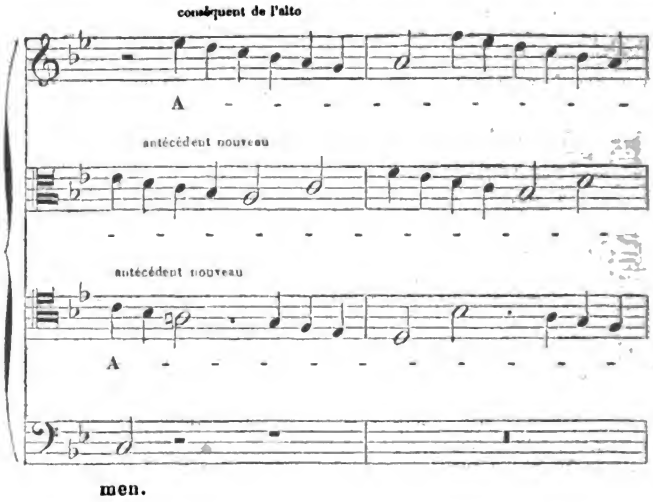
A - - - - - - - - -

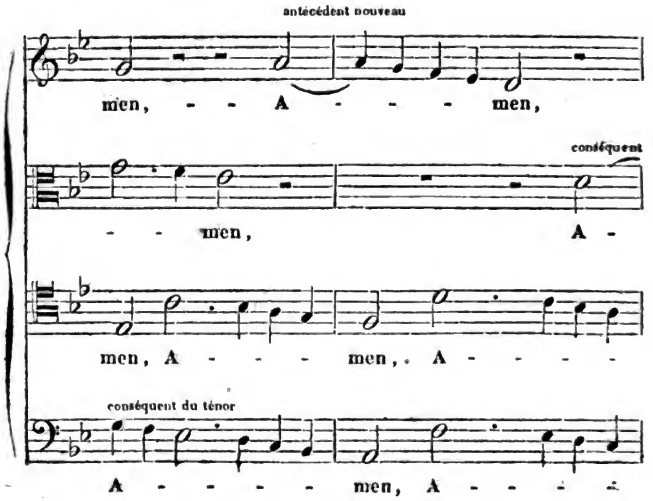
men, A - - - men,

conséquent du tenor

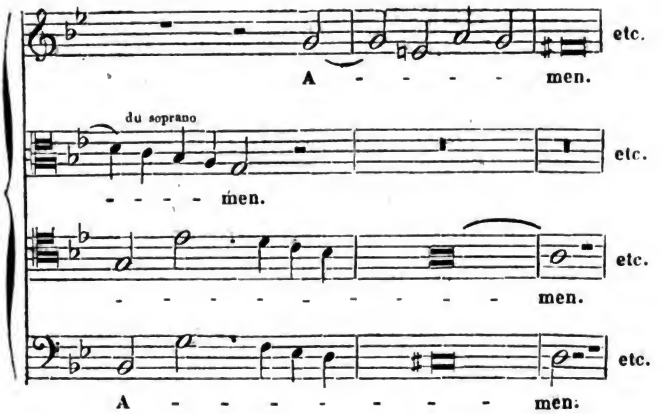
A - - - - - - - - - -

Digitized by Google



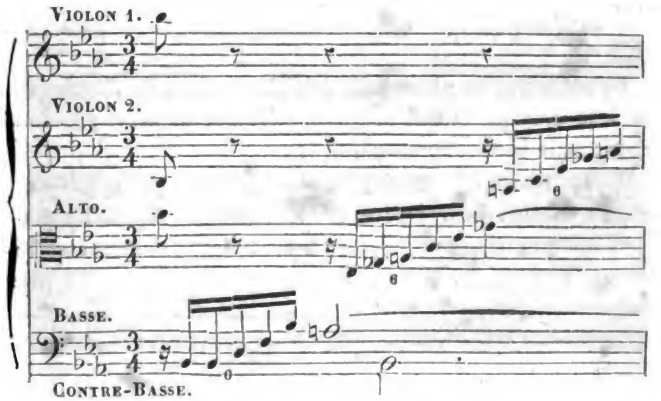


Digitized by Google

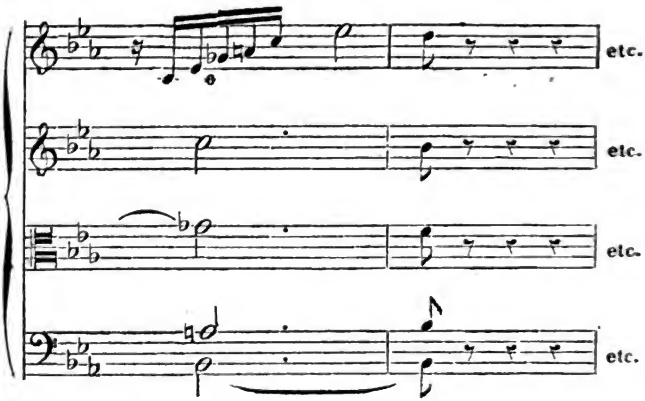


L'imitation rhythmique ne se fait pas, comme l'harmonique, en reproduisant à un intervalle quelconque une phrase de mélodie ; on la formule en faisant entendre alternativement, dans plusieurs parties, un rhythme primitivement choisi.

Voici, pour terminer, un exemple d'imitation rhythmique tiré de l'*adagio* de la symphonie en *si* bémol de Beethoven, à la 25ᵉ mesure.



Digitized by Google



Remarquons qu'une imitation harmonique est toujours rhythmique, tandis que cette dernière peut ne pas être harmonique, comme on a pu s'en convaincre par l'exemple précédent, dans lequel le même accord (la septième diminuée sur la pédale) est seulement reproduit rhythmiquement.

SECTION IV.

De la réduction et de l'accompagnement de la partition au piano.

La réduction au piano de la partition écrite pour l'orchestre est à la musique ce que la gravure est à la peinture; le trait reste, mais la couleur disparaît (1).

Toute personne sachant toucher un peu de piano doit désirer savoir réduire, pour cet instrument, les belles productions que nous ont léguées et que nous lèguent encore les maîtres de l'art. En l'ignorant, on se prive d'une des plus

(1) Il est inutile de faire remarquer au lecteur que la harpe s'écrit de même que le piano.

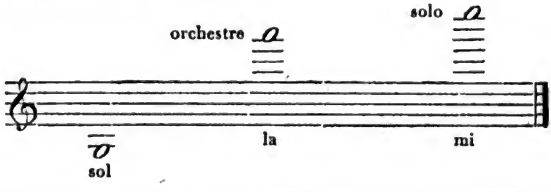
Digitized by Google

vives jouissances que puisse éprouver le véritable ami de l'art musical.

D'ailleurs, on n'a pas toujours le loisir ou la possibilité d'entendre, au théâtre, les chefs-d'œuvre de l'ancienne école ; la mode inconstante les bannit d'une scène où elle les exaltait autrefois. Il appartient donc à l'artiste, qui aime le beau partout où il le trouve, de faire revivre encore tant de belles partitions dont les noms sont même oubliés, en s'exerçant à l'art de les réduire pour le piano. Pour y parvenir, la connaissance de la notation de tous les instruments en usage dans l'orchestre est indispensable à acquérir; nous allons les passer succinctement en revue, en indiquant aussi le diapason et l'étendue de chacun d'eux, laissant aux méthodes qui en traitent spécialement le soin d'enseigner au compositeur les passages qu'il peut leur faire exécuter ou ceux dont il doit s'abstenir (1).

Instruments à cordes.

Le Violon.—Il s'écrit sur la clef de *sol* deuxième ligne. Voici son étendue:

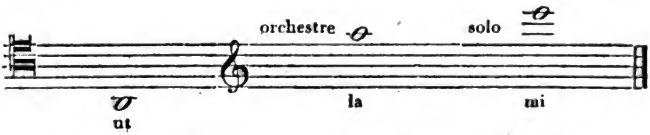


(1) L'accompagnement de la basse chiffrée est extrêmement facile à pratiquer par toute personne qui connaît le clavier du piano. Dans le cours de cet ouvrage, nous n'avons pas jugé essentiel de lui consacrer une section, parce qu'en enseignant au lecteur la manière de chiffrer tous les accords, nous lui avons appris implicitement l'art de les exécuter sur le piano quand ils ne sont représentés que par une basse sur laquelle des chiffres sont superposés.

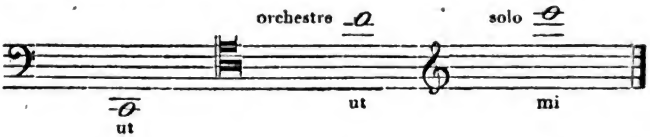
Ajoutons que le mot *tasto solo*, écrit dans le courant d'une basse chiffrée, signifie qu'on ne doit exécuter que la main gauche sans lui ajouter aucune espèce d'harmonie supérieure.

Digitized by Google

L'Alto. — Il s'écrit sur la clef d'*ut* troisième ligne. Quand on lui donne des notes élevées à exécuter, on prend ordinairement la clef de *sol* deuxième ligne. Voici son étendue :



Le Violoncelle. — Il s'écrit sur la clef de *fa* quatrième ligne. Quand on veut le faire jouer sur les notes aiguës, on prend la clef d'*ut* quatrième ligne et même la clef de *sol* deuxième ligne; dans ce dernier cas, il exécute les notes une octave plus bas. Voici son étendue :



La Contre-Basse (1). — Elle s'écrit sur la clef de *fa* quatrième ligne et exécute les notes une octave plus bas que leur notation réelle. Voici son étendue :

Quelques virtuoses, tels que M. Dragonetti, de Londres, exécutent le solo sur cet instrument; alors son étendue peut aller jusqu'au *la* suivant de la clef de *sol* deuxième ligne.

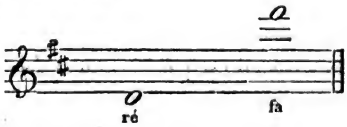
(1) En Allemagne, on emploie généralement une contre-basse dont la corde la plus grave donne cet *ut:*

Digitized by Google

Instruments à vent.

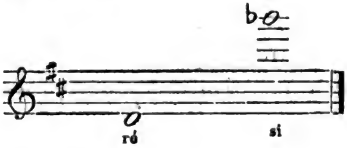
La connaissance de toutes les clefs, à leurs différentes positions, est indispensable pour réduire au piano les passages destinés à certains instruments à vent, comme on le verra ci-après.

La petite Flute. — Elle s'écrit sur la clef de *sol* deuxième ligne. Voici son étendue:



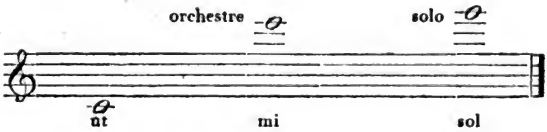
Elle joue naturellement en *ré*.

La grande Flute. — Elle s'écrit sur la clef de *sol* deuxième ligne. Voici son étendue:



Elle joue naturellement en *ré*.

Le Hautbois. — Il s'écrit sur la clef de *sol* deuxième ligne. Voici son étendue:

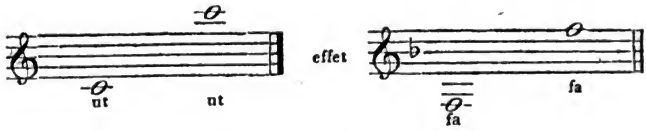


Il joue naturellement en *ut*.

Le Cor anglais. — Cette espèce de hautbois se transpose en

Digitized by Google

clef d'*ut* deuxième ligne, mais il s'écrit sur la clef de *sol* deuxième ligne; naturellement il joue en *fa* (avec un bémol). Voici son étendue:



Il est inutile de remarquer que l'*ut* de la clef de *sol* deuxième ligne, fait justement un *fa* de la clef d'*ut* deuxième ligne.

La Clarinette.—Cet instrument a des corps de rechange, ou, pour mieux dire, il est partagé en trois espèces:

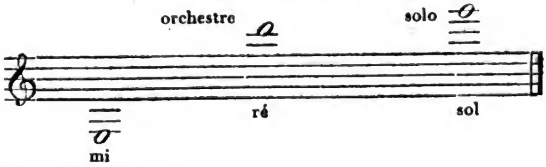
1° Clarinette en *ut*, qui joue les notes telles qu'elles sont écrites;

2° Clarinette en *la*, qui se transpose en clef d'*ut* première ligne, et a naturellement trois dièses à la clef;

3° Clarinette en *si* bémol, qui se transpose en clef d'*ut* quatrième ligne, et a naturellement deux bémols à la clef.

Néanmoins, ces trois espèces d'instruments s'écrivent sur la clef de *sol* deuxième ligne, et voici leur étendue:

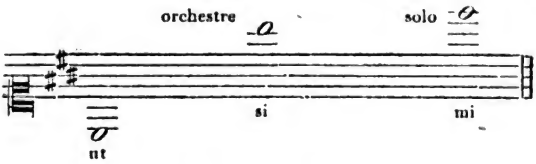
Clarinette en *ut*.



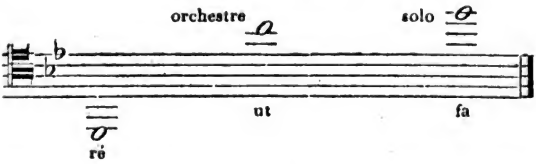
Même notation en *la* et en *si* bémol; il n'y a que le nom des notes qui change.

Digitized by Google

Clarinette en *la*.

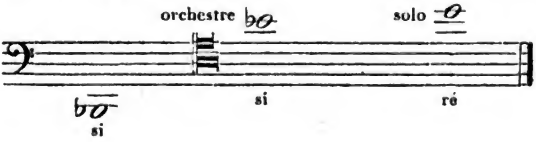


Clarinette en *si* bémol.



Quand le mot *chalumeau* est écrit au-dessus d'un passage de clarinette, il signifie qu'il faut l'exécuter une octave plus bas qu'il n'est marqué.

Le Basson. — Cet instrument s'écrit sur la clef de *fa* quatrième ligne, et sur la clef d'*ut* quatrième ligne dans les notes aiguës ; il ne transpose pas et joue tel qu'il est écrit. Voici son étendue :

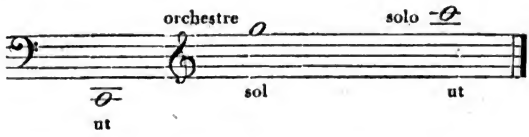


Le Cor. (1) — Cet instrument a un ton particulier pour chacun des sept degrés de la gamme ; comme il s'écrit toujours en clef de *sol* deuxième ligne, et qu'il paraît jouer en *ut*, n'importe dans quel ton on l'emploie, c'est au compositeur à le

(1) Le cor à pistons se transpose de même que le cor simple ; mais il offre des ressources bien plus variées (voyez la méthode de M. Meifred).

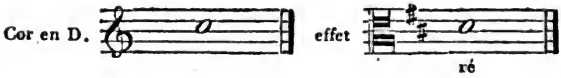
Digitized by Google

transposer suivant la clef nécessaire, pour que l'*ut* de la clef de *sol* deuxième ligne devienne, par ce moyen, le ton différent qu'il veut produire. Voici son étendue :



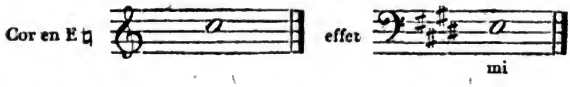
Chacune des sept toniques de la gamme s'indique ordinairement par une lettre de l'alphabet. Le ton d'*ut* s'indique par la lettre C. Dans ce ton, le cor joue réellement en clef de *sol* deuxième ligne ; mais il exécute une octave plus bas les notes écrites.

Le ton de *ré* s'indique par la lettre D. Il se transpose en clef d'*ut* troisième ligne, et joue une septième plus bas les notes écrites.



Le ton de *mi* bémol ou bécarre s'indique par la lettre E, qu'on fait précéder du bémol ou du bécarre nécessaire. Il exécute une sixte plus bas les notes écrites et se transpose en clef de *fa* quatrième ligne.

Digitized by Google



Le ton de *fa* s'indique par la lettre F. Il se transpose en clef d'*ut* deuxième ligne et joue une quarte plus bas les notes écrites.

Le ton de *sol* s'indique par la lettre G. Il se transpose en clef de *fa* troisième ligne, et joue une quarte plus bas les notes écrites.

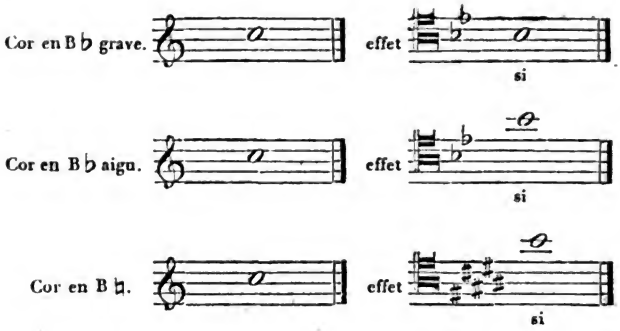
Le ton de *la* s'indique par la lettre A, et se transpose en clef d'*ut* première ligne; il joue une tierce plus bas les notes écrites. Si le cor est en *la* bémol, on ajoute un bémol à la lettre A.

Le ton de *si* bémol grave ou de *si* bémol aigu, ou, enfin, de *si* bécarre, s'indiquent par la lettre B qu'on fait précéder de l'indication nécessaire. Il se transpose en clef d'*ut* quatrième ligne, et joue dans le ton de *si* bémol grave une septième plus bas les notes écrites, et dans ceux de *si* bémol aigu ou de *si* bécarre, une seconde plus bas.

---

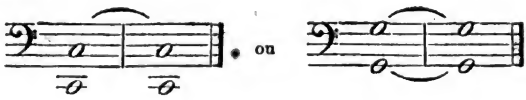
(1) Le flageolet en *la*, qui n'est encore qu'un instrument d'orchestre de bal, se transpose aussi en clef de *fa* troisième ligne, quoiqu'on semble l'exécuter en clef de *sol*.

Digitized by Google



Les clarinettes en *ut*, en *si* bémol, et en *la* s'indiquent aussi par des lettres : la première par la lettre C, la seconde par la lettre B et la troisième par la lettre A.

Souvent, dans les parties de cor, on rencontre une clef de *fa* quatrième ligne avec un *ut* ou un *sol* double octave indiqués ainsi :

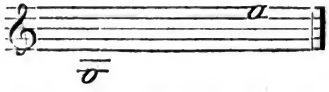


Dans le premier exemple, cela signifie qu'il faut transposer une octave au-dessous la tonique du ton dans lequel sont écrits les cors ; les cornistes produisent cet effet en desserrant les lèvres, ce qui donne à l'instrument un son très lugubre. Dans le second exemple, cela signifie également que les exécutants doivent faire sonner la dominante du ton dans sa région la plus basse.

La Trompette d'orchestre. — Elle s'écrit comme le cor, et possède les mêmes tons ainsi que les indications en lettres. Elle exécute une octave au-dessus de la note écrite. Voici son étendue :

Digitized by Google

Il y a plusieurs tons dans lesquels cet instrument ne peut aller qu'au *mi:*



ce sont ceux de *mi* bémol et bécarre, *fa*, *sol*, *la* et *si* aigu.

L'indication du ton à prendre par une lettre de l'alphabet se remplace souvent par le nom du ton lui-même écrit en toutes lettres, et n'est guère d'usage qu'en Italie et en Allemagne.

La Trompette a clefs. (1) — Cet instrument, peu usité encore dans l'orchestre, s'écrit en clef de *sol* deuxième ligne, mais se transpose comme le cor, suivant le corps de rechange qu'on lui fait prendre. Voici son étendue :

On indique aussi par une lettre le ton que l'exécutant doit prendre pour cet instrument, et il a les mêmes corps de rechange que le cor.

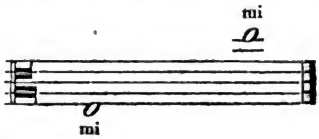
M. Meyerbeer est le premier qui, dans l'orchestre de l'Opéra, ait employé cet instrument (voyez le trio du 5e acte de *Robert-le-Diable*).

---

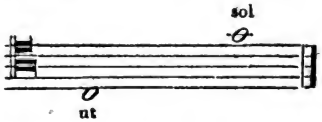
(1) Le cornet à pistons, si à la mode de nos jours, s'écrit de même ; mais son étendue est différente (voir la méthode de M. Dufrêne).

Digitized by Google

Les trois Trombones. — Ils sont usités dans les grands orchestres. Le premier se nomme le *trombone-alto*; il s'écrit sur la clef d'*ut* troisième ligne. Voici son étendue :

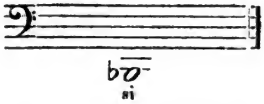


Le second se nomme le *trombone-ténor*; il s'écrit sur la clef d'*ut* quatrième ligne. Voici son étendue :



Enfin, le troisième se nomme le *trombone-basse*, et s'écrit sur la clef de *fa* quatrième ligne. Voici son étendue ordinaire :

Il peut faire le contre *si* bémol par extension.



(1) Nous n'avons pu comprendre, dans cette nomenclature, tous les différents instruments qui s'emploient dans la musique militaire; nous serions sortis de notre sujet. On peut, si on est curieux de s'initier à leur notation, lire avec fruit le traité d'instrumentation de M. Kastner.

Digitized by Google

Souvent, le compositeur écrit les trombones sur une des trois clefs assignées à chacun d'eux; mais ce n'est que lorsqu'il lui manque des portées dans sa partition.

L'Ophicléïde. — Il y en a de trois espèces, comme les trombones, alto, ténor et basse; ce dernier étant le seul usité dans nos orchestres, nous ne parlerons que de lui. Il s'écrit en clef de *fa* quatrième ligne. Voici son étendue ordinaire :

Dans la musique militaire, on se sert de l'ophicléïde en *si* bémol; mais, dans nos orchestres de théâtre ou d'église, celui en *ut* est seul en usage, et, comme les trombones, on l'écrit et on l'exécute sans le transposer, tandis que celui en *si* bémol s'écrit en clef d'*ut* troisième ligne.

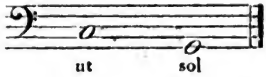
Instruments de percussion.

Les Timballes. — Elles font ordinairement la tonique et la dominante du ton dans lequel on les emploie. Quelques compositeurs, malgré cela, les écrivent toujours comme si elles étaient en *ut*; c'est à l'accompagnateur à les transposer dans la clef nécessaire pour représenter effectivement la tonique et la quinte du morceau qu'il exécute. Le plus souvent, pourtant, on les écrit réellement dans le ton du morceau; dans l'un et l'autre cas, c'est toujours sur la clef de *fa* quatrième ligne qu'on les écrit.

On indique aussi le ton des timballes par les lettres dont on se sert pour les cors. Exemple :

Digitized by Google

Timballes en C et en G.



Beethoven, dans ses symphonies, accorde souvent les timballes par quartes et même à l'octave. Il arrive aussi, chez d'autres auteurs, que la tonique et la quinte se frappent ensemble ; il est facile à l'accompagnateur de produire cet effet sur le piano.

Quant aux tambour, grosse caisse, cymbales et triangle, ils n'ont pas un son précis et ne servent qu'à marquer le rhythme d'un morceau d'orchestre. On écrit le tambour et le triangle sur l'*ut* de la clef de *sol*, et la grosse caisse et les cymbales sur l'*ut* de la clef de *fa* quatrième ligne.

Si le morceau qu'on réduit au piano commence par un solo de triangle, de tambour ou de grosse caisse, on fera entendre soit la dominante ou la tonique du ton dans lequel on exécute.

Ordinairement, on exécute en octaves la partie de basse du morceau qu'on accompagne ; la main droite fait entendre les traits d'orchestre, tels que ceux du violon ou de la flûte, par exemple, ou bien remplit l'harmonie qui soutient la mélodie chantée.

S'il se présentait deux dessins d'accompagnement dans l'orchestre, il faudrait toujours choisir le plus saillant, et, alors, remplir l'harmonie à la main gauche.

Si la mélodie est accompagnée de la pédale, on aura soin de la frapper à la basse sur le temps fort de chaque mesure, car le piano tenant peu les sons, il est nécessaire de procéder ainsi, afin que l'effet soit plus senti par l'auditeur. S'il y avait un dessin à reproduire à la main droite, on remplirait l'harmonie de la pédale par la main gauche. Le doigté souf-

Digitized by Google

frira quelquefois de la réduction au piano, mais, quand on accompagne, il est plus nécessaire de faire briller le compositeur que le pianiste.

Il y aura une méthode à suivre pour s'exercer à l'accompagnement de la partition, ce sera de choisir d'abord les ouvrages écrits simplement et sans grande complication de parties d'orchestre, tels que les opéras de Grétry, Monsigny, Dalayrac, Sacchini et Paësiello; quand on sera parvenu à les réduire d'une manière satisfaisante, on pourra alors aborder les grandes partitions modernes où les progrès de l'instrumentation sont portés à leur apogée : tels sont les opéras de Mozart, de Weber, de Boïeldieu, de MM. Rossini, Berton, Meyerbeer, Halevy et Auber; les messes ou oratorios de MM. Cherubini et Le Sueur, et enfin les symphonies de Haydn, Mozart et Beethoven.

Conclusion.

En terminant ce traité, nous recommanderons encore aux harmonistes studieux l'audition, la lecture (1) et l'analyse des ouvrages des grands maîtres qui ont laissé tant de chefs-d'œuvre à notre admiration.

Ils pourront hâter leurs progrès dans la science harmonique en remettant en partition les parties séparées de tel morceau qui les aura frappés. Cette méthode est celle que Weber et Rossini ont suivie dans leur jeunesse. Pouvons-nous mieux

(1) Le Conservatoire de Musique de Paris possède une des plus belles bibliothèques musicales de l'Europe; elle est publique tous les jours non fériés, de dix heures du matin à quatre heures du soir. M. Botté de Toulmon, amateur distingué qui en est le conservateur honoraire, s'y fait estimer de tous les artistes par son obligeance à leur procurer les ouvrages qu'ils désirent consulter.

Digitized by Google

en garantir l'efficacité qu'en leur donnant l'exemple de ces deux grands génies ?

Ceux d'entre eux qui touchent du piano pourront également réduire par écrit, pour leur instrument, l'accompagnement de l'orchestre; ils parviendront ainsi à accompagner à vue, en très peu de temps, les partitions les plus difficiles.

FIN DE LA TROISIÈME ET DERNIÈRE PARTIE.

Digitized by Google

TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE PARTIE. — CONNAISSANCES PRÉLIMINAIRES.

		Page
Avertissement		1
Disposition particulière de cette première partie		3
Chapitre I.	Son	5
	Division de la musique	6
— II.	Ton	10
— III.	Notation	18
	Clefs	22
— IV.	Signes accidentels	30
— V.	Rhythme	33
	Mesure	34
	Temps	36
— VI.	Silences	51
— VII.	Coulés	57
	Point d'augmentation	*Id.*
— VIII.	Syncope	61
— IX.	Mesures dérivées, composées	67
— X.	Triolets	78
— XI.	Mouvement	81
— XII.	Mélodie	92
	Formation des gammes	*Id.*
— XIII.	Modes	104
— XIV.	Transposition	113
— XV.	Intervalles	121
	Accords	128
	Harmonie	*Id.*
— XVI.	Signes d'expression	133

Digitized by Google

Page
Chapitre XVII. Ornements 137
— XVIII. Signes d'abréviation 146
— XIX. Différentes espèces de musique 152
— XX. Conclusion 153

DEUXIÈME PARTIE. — MÉTHODE DE CHANT.

Introduction 159
Dispositions particulières de la deuxième partie 162
Solfége 164
Chapitre I. Chant. — Voix. — Intonation . . . . . *Id.*
Clavier du piano 168
Portée des voix 172
Exercices sur la gamme diatonique. 173
— sur la mesure à quatre temps. . . *Id.*
— sur le point d'augmentation . . . 178
— sur la mesure à deux temps . . . 179
— sur la mesure à trois temps. . . . 181
— II. Intervalles. 182
Exercices sur les intervalles constitutifs de l'accord parfait. 184
Exercices sur les intervalles de seconde, quarte, sixte et septième 186
Exercices sur les intervalles de même espèce existant dans la gamme 191
Exercices mélangés sur les intervalles de même espèce 193
Extension de la série des notes . . . . . *Id.*
Exercices sur cette extension. 196
— III. Accidents. — Gammes en différents tons . . 198
Exercice avec accidents 199
Formation des gammes avec dièses 200
— avec bémols 202
Exercices sur tous les tons 204

Digitized by Google

Page

Chapitre IV. Modes 214
Exercices sur les tons mineurs relatifs des tons majeurs avec des dièses 215
Exercices sur les tons mineurs relatifs des tons majeurs avec des bémols. 220
— V. Mesures dérivées et composées 223
Exercices sur les mesures composées 224

Du chant comme art. — Introduction 333

Chapitre VI. Vocalisation. 235
Registre des voix 236
Émission de la voix 240
Son filé. . . . . *Id.*
Vibration de la voix. . . . . *Id.*
Son coupé 241
Respiration . . . . . *Id.*
Expression musicale 242
Ornements du chant 244
Exercices de vocalise . . . . . *Id.*
— VII. Hygiène de la voix 284
— VIII. Du chant uni à la parole. 287
— IX. Différents caractères de morceaux de musique destinés au chant uni à la parole 292
— X. De la phrase musicale et de son rapport avec la phrase poétique 297
— XI. *Différents caractères de morceaux de musique.*
Premier genre, religieux. — 16e siècle. . . 309
— — 17e siècle . . 327
— — 18e siècle . . 332
— — 19e siècle . . 338
— XII. *Différents caractères de morceaux de musique.*
Second genre, dramatique. — 16e siècle . . 343
— — 17e siècle . . 349
— — 18e siècle . . 358
— — 19e siècle. . 379

Digitized by Google

Page

Chapitre XIII. *Différents caractères de morceaux de musique.*
Troisième genre, de salon. — 16e siècle. . 384
— — 17e siècle. . 402
— — 18e siècle. . 407
— — 19e siècle. . 409
— XIV. Conclusion 414

TROISIÈME PARTIE. — MÉTHODE D'HARMONIE.

Avertissement 419
Dispositions générales de cette méthode 421

Chapitre I.

Section I. Définition et origine de l'harmonie naturelle . . 423
Corps sonore . . . . . *Id.*
Intervalles. 425
Basse fondamentale 426
Demi-tons majeur et mineur 428
— II. Accord parfait. 431
— III. Accord de quinte diminuée. 452
— IV. Accord de quinte augmentée 456
— V. Accord de septième dominante 463
— VI. — — avec quinte augmentée. 471
— VII. De la septième de seconde espèce, ou septième de seconde dans le mode majeur 474
— VIII. Septième de troisième espèce, ou septième de seconde dans le ton mineur 481
— IX. Septième de quatrième espèce ou septième majeure 484
— X. Accord de neuvième majeure 488
— XI. Accord de neuvième mineure. 494
— XII. Accord de sixte augmentée. 503
— XIII. Accord de sixte et quarte augmentées. 507
— XIV. Formation des accords. 511
— XV. Marches ou progressions de septièmes 516
— XVI. Diapason des voix comparé à celui des clefs . . 529
Partition vocale. 533
Croisement des parties 534

Digitized by Google

Chapitre II.

Modulation et cadences harmoniques.

Page

Section I. Modulation diatonique. 537
— II. Modulation chromatique. 549
— III. Modulation enharmonique 551
— IV. Cadences harmoniques. 560

Chapitre III.

Notes accidentelles ou artifices mélodiques.

Section I. La mélodie participant de l'harmonie. 596
Notes accidentelles. 600
Temps fort et faible de la mesure. . . . . *Id.*
— II. Notes de passage simples 602
— III. Appoggiature 610
— IV. Anticipation 619
— V. Syncope. 626
— VI. Suspension 632
— VII. Pédale 641
— VIII. Unisson 652

Chapitre IV.

Section I. Art de faire la basse 657
Intervalles mélodiques 658
Basse sous les intervalles diatoniques 661
Mélodie vocale et instrumentale 670
Période mélodique. 671
Règles à suivre pour accompagner une mélodie quelconque 672
— II. Harmonie à deux, à trois et à quatre parties . . 268
— III. Des imitations ou du style figuré 685
— IV. Réduction et accompagnement de la partition au piano 692
Étendue et notations de tous les instruments employés dans l'orchestre moderne 672
Table des matières. 707

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

Digitized by Google

6363

[illegible] 55-005 A-3

Digitized by Google

6363

11 [illegible] T 50-005 A-3

Digitized by Google